

Fromentin, ein Dichter der Erinnerung

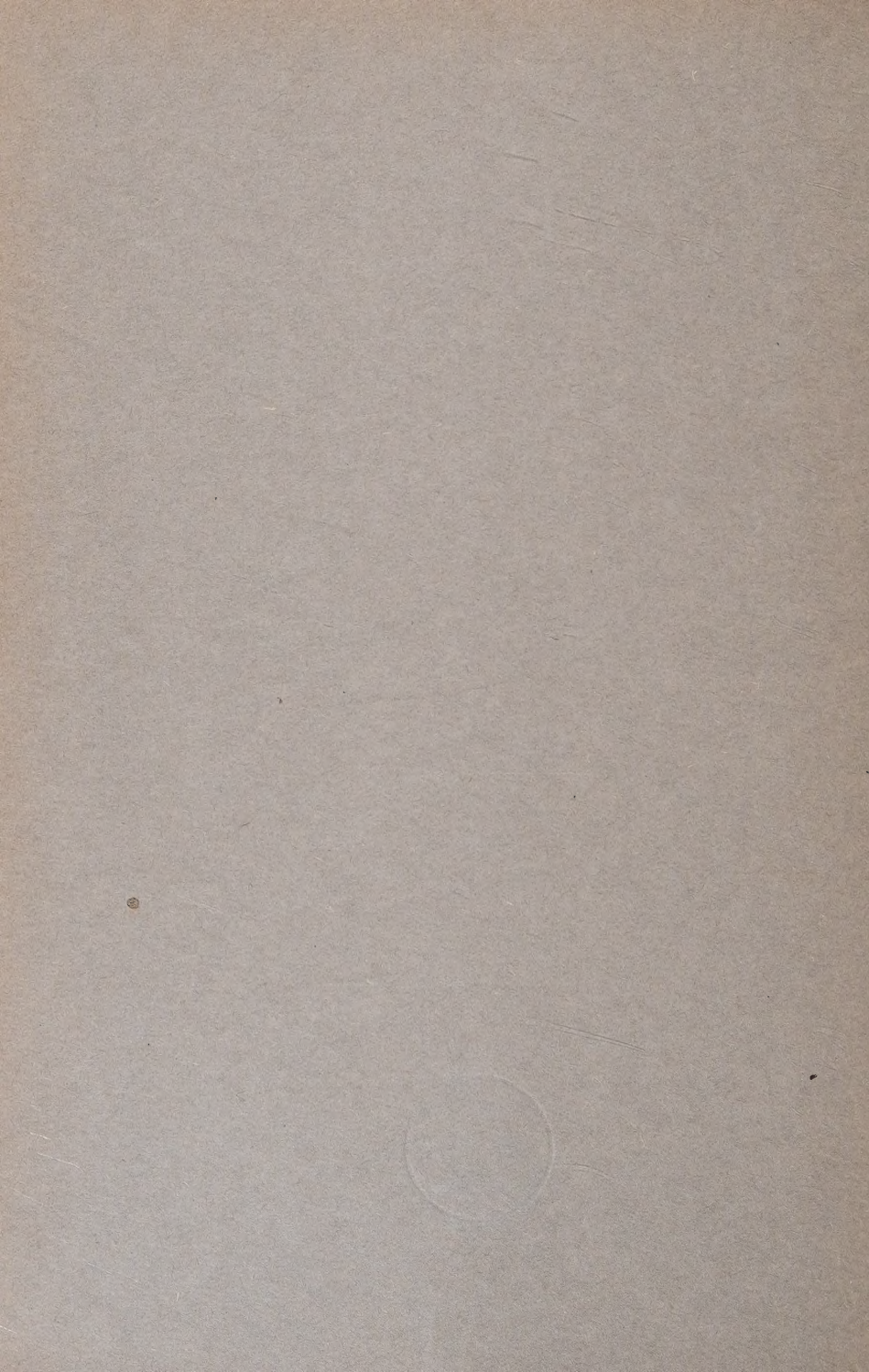
Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
Waltrud Kappeler
von Uster

Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Th. Spoerri

1949

BUCHDRUCKEREI PAUL GEHRING WINTERTHUR-TÖSS



Fromentin, ein Dichter der Erinnerung

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
Waltrud Kappeler
von Uster

Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Th. Spoerri

1949

BUCHDRUCKEREI PAUL GEHRING WINTERTHUR-TÖSS



Dem Andenken meines Kindes

Eva Magdalena, gest. 1946

INHALT

I. Gedächtnis und Erinnerung	5
II. Ein Dichter der Erinnerung	8
1. Das Werk: Dominique	9
2. Substanz der Erinnerung	12
3. Flache Gegenwart und bewegte Vergangenheit	14
4. Personen der Gegenwart und Personen der Vergangenheit	19
III. Die Gegensätze im Bilde der Landschaft	25
1. Lyrisches Naturgefühl	25
2. Fromentin und die Natur	26
3. Bewegte Welt und flache Welt	27
a) Licht und Schatten	29
b) Helle und dunkle Farben	33
c) Ton und Stille	36
d) Innen und Aussen im Spiegel der Jahreszeiten	41
IV. Die Gegensätze im Stil	44
1. Allgemeines	44
2. Erstarrung: der reiche Satz	46
3. Bewegung: der kurze Satz	49
4. Spannung: die Antithese	50
5. Versuch einer Einigung: der harmonische Satz	53
6. Die Vergleiche und die Bilder	57
V. Grösse und Grenze der Verwirklichung	67

I. Gedächtnis und Erinnerung

*Unde in hominibus non solum est memoria,
sed reminiscencia.*

THOMAS VON AQUIN,
Quaestiones disputatae de anima, XII.

Der Dichter und Maler Eugène Fromentin verdankt einen wesentlichen Teil seines künstlerischen Werkes der seltsamen Macht, die Thomas von Aquin als *reminiscencia* bezeichnet. Der Franzose nennt sie *souvenir*, am unmittelbarsten spricht aber doch wohl das tiefgründige deutsche Wort Erinnerung zu uns. Es sei uns daher erlaubt, in dieser kurzen, deutschen Einführung nicht die lateinischen Begriffe der *memoria* und der *reminiscencia* einander gegenüberzustellen, sondern diejenigen ihrer sinngemässen deutschen Übersetzung: Gedächtnis und Erinnerung. Dann liegt klarer und deutlicher der Weg vor uns, der vom Denken zum Verarbeiten, vom Auffassen zum Verinnerlichen, vom Bild zur gestalteten Form führt.

Das Gedächtnis muss als eine intellektuelle Fähigkeit bezeichnet werden, die wohl nützlich sein kann, die aber an und für sich noch keine Gewähr für einen grossen Geist bildet.

Montaigne beklagt sich im IX. Kapitel des ersten Buches der *Essais* über das Fehlen dieser gemeinhin so hochgeachteten Eigenschaft, was ihm oft Verwunderung und Verachtung seiner Mitmenschen einbringe. Doch der kluge Skeptiker weiss sehr wohl um die andere Seite dieses Fehlens. Er ist sich bewusst, dass der Geist, frei von der Last der durch das Gedächtnis aufgestapelten Eindrücke immer wieder neu aufzubrechen vermag, und dass das Urteil frisch und unmittelbar erhalten bleibt.

Das Gedächtnis allein ist eine kalte, leblose, eine äusserliche und zutiefst unkünstlerische Fähigkeit. Es reproduziert wohl Zahlen und Formen, aber es gibt nur den Schein der Dinge wieder und nicht ihr Wesen. Soll ein Werk, soll ein Mensch zum wahren Sein gelangen, so müssen die äusseren Formen durch das Innen verwandelt werden. Wie rohes Erz sinkt die vom Gedächtnis wahrgenommene, geistige Substanz in die Glut des menschlichen Herzens, um darin zur Erinnerung geläutert zu werden.

Erinnerung ist aber noch mehr als ein Umgestalten der vom Gedächtnis aufbewahrten, persönlichen Eindrücke. Sie ist ein Bewusstwerden tiefster Schichten, ein Tasten nach den Urgründen des Seins. Nicht nur das Erleben jetziger Zeit wird in der Erinnerung wach, geheimnisvolle Beziehungen

schlingen sich darum, die wir kaum mehr zu enträtseln vermögen. Wissen wir denn wie weit unser Leben von einer dunklen Erinnerung geleitet wird, von Anfang an, und ob nicht alle unsere Wege ihr untertan sind?

Welche andere Kraft als die der Erinnerung könnte Goethe den Glauben und die Gewissheit einer früheren Schicksalsgemeinschaft mit der geliebten Frau geben, wenn er sagt:

«Ach, du warst in abgelebten Zeiten
meine Schwester oder meine Frau . . .»

Am Schlusse dieses an Charlotte von Stein gerichteten Gedichtes, nennt er die Macht, die in so dunkle Tiefen reicht:

«Und von all dem schwebt ein *Erinnern*
Nur noch um das ungewisse Herz,
Fühlt die alte Wahrheit ewig gleich im Innern,
Und der neue Zustand wird ihm Schmerz.»

Stellt der heilige Thomas Erinnerung und Gedächtnis gegeneinander, meint er mit Erinnerung nicht letztlich das Bewusstsein der göttlichen Herkunft des Menschen? Sie bleibt ihm durch alle Erdschmach hindurch als tiefe Würde eingeboren, ist eine ruhige Gewissheit des Getragenwerdens und gibt jedem Dasein Sinn und Richtung. Hat aber der Mensch das göttliche Urbild durch seine eigene Schuld beschmutzt und verletzt, hat er willentlich den Zusammenhang mit diesen tiefsten Gründen abgeschnitten, so sind Verzweiflung, Not und Verdammnis sein Los.

Ein Bild aus den «Faux Monnayeurs» von André Gide mag dartun, welches Schicksal der Mensch zu erleiden hat, der seinen Zusammenhang mit einer göttlichen Mitte willentlich preisgibt. Liliane erzählt ihrem Geliebten von einem Schiffbruch, den sie miterlitt, und wie zwei Matrosen mit Axt und Küchenmesser alle Hände weghackten, die sich in letzter Not an ihr Rettungsboot klammerten, und dass dies ein ungeschriebener Brauch in derartigen Fällen sei. Dann sagt sie: «. . . j'ai compris que je ne pourrais plus jamais être la même, la sentimentale jeune fille d'aparaavant, j'ai compris que j'avais laissé une partie de moi sombrer avec la Bourgogne, qu'à un tas de sentiments délicats désormais, je couperais les doigts et les poignets pour les empêcher de monter et de fair sombrer mon cœur.» Doch wenn das schauerliche Bild dieser Frau nur ein Symbol ihres eigenen, kalten und dämonischen Wesens ist, so wird es für Vincent, ihren Geliebten, zum Schicksal, an dem er zerbricht. Sein Leben lang geht ihm die Vision der aus der Tiefe steigenden Hände nicht mehr aus dem Sinn.

«Il me semble que quelque chose veut monter dans ma barque — c'est pour que tu me comprennes que je me sers de ton image — quelque chose que je veux empêcher d'y monter . . .»

Und dann weiter:

« . . . Quelques chose que je repousse, mais dont j'entends la voix, une voix que tu n'as jamais entendue; que j'écoutais dans mon enfance . . .»

Wenn auch Vincents Leben im Glanze reicher äusserer Erfolge sicher und gefestigt erschien, der Verrat an seiner Seele rächt sich an ihm in furchtbarer Weise; nur von fernher und unter tausend Qualen vernimmt er noch die leise Stimme von Innen — die Stimme der Erinnerung, der er doch in seiner Kindheit so sicher lauschte. Der Gott, der in ihm sprach, wandelt sich zum furchtbaren Dämon, der ihn in immer grössere Schuld und in den Wahnsinn treibt. Die grösste Schuld, die der innerliche Mensch auf sich laden kann, ist die der Verleugnung seiner inneren Welt. Die Geste des brutalen Wegschneidens aller Gefühlswerte im Gideschen Bilde beraubt ihn auf einen Schlag seiner Lebenssubstanz und macht ihn doppelt einsam, da er ohne den Antrieb von Innen auch dem Aussen nicht mehr zu genügen vermag. In diesem Lichte wird uns die Notwendigkeit von Fromentins Treue zur Erinnerung ganz klar.

Ein Bild aus Dominique, das die ganz andere Art *seiner* Haltung ausdrückt, kann neben das Gidesche Bild gestellt werden.

Es handelt im glücklichen Sommer, den Dominique mit der geliebten Frau auf dem Lande zubringt. Auch hier fahren Menschen auf Schiffen, doch ist kein Sturm in der Nähe. « . . . le temps était particulièrement calme et beau . . . »

Und in ein Meer, das schwer, flach und weiss an der Sonne gleisst wie geschmolzenes Zinn, fallen die Netze der Fischer. Stunde um Stunde zieht man sie heraus, aus den tiefsten Gründen des Meeres, von Algen durchsetzt, die der Fische heimlichste Zuflucht bildeten. Keine Angst ist hier vor der Tiefe, keine quälenden Gespenster, die flehend ihre Hände recken. Auch sind es nicht die Geister der Tiefe, die den Menschen jagen, er selbst hat sich die freie Würde bewahrt, die Netze zu werfen in tiefe und tiefere Gründe des Sein.

Fromentin hat die leise Stimme der inneren Welt, der Er-Innerung selten verraten. Getreu seinem Wesen, das fein und empfindsam und in der erstarrten, bürgerlichen Welt seines Jahrhunderts fremd und verloren war, hat er immer wieder seine Netze nach Innen geworfen.

Und wenn auch manches in seinem Werk aus allzu grosser Tiefe steigt, und wie ein blasses Meergeschöpf dem härteren Licht der Oberfläche nicht standzuhalten vermag und darum ins Konturlose verfließt, so bleibt doch

immer noch genug verwirklichte Substanz, die seinen Roman zu einer Köstlichkeit macht, dessen Glanz vor allem jene Menschen, die ähnlichen Gesetzen der Schau unterstellt sind, anstrahlt und beglückt.

Seine Rückschau ist Erinnerung im tiefsten Sinne des Wortes von Thomas von Aquin. «Im Menschen ist nicht allein Gedächtnis, sondern Erinnerung.» Sie ist Rückkehr in jene vergangene Zeit, in der wahres Sein wurzelt, und dadurch gewinnt seine künstlerische Persönlichkeit ihren eigenen, wertvollen und unverlierbaren Platz.

II. Ein Dichter der Erinnerung

«En passant par le souvenir, la vérité devient un poème, le paysage un tableau . . .» Sechszwanzigjährig schreibt der junge Eugène Fromentin — damals ist er noch Maler und hat kurz zuvor seine juristischen Studien abgebrochen — diesen Satz an seine Mutter. Wie oft ein junger Mensch in bedeutenden Zeiten des Aufbruchs tiefere Blicke in sein eigenes Wesen zu tun vermag, als es sonst seiner Reife zukäme, so vermochte auch Fromentin in diesem kurzen Satz seine ganze künstlerische Eigenart zusammenzufassen. Durch die Erinnerung geläutert, wird die klare Schau seines unerbittlichen Verstandes zum Kunstwerk.

Schon der Maler war diesem Gesetz des Schaffens auf seine Art untertan. Seine Bilder aus Algerien trug er nicht als fertige Gemälde nach Hause. Er füllte seine Notizbücher mit kleinen Skizzen, bewahrte sich so das Geschaute auf, um dann später aus der Erinnerung seine zarten, bläulichen Landschaften zu bilden.

Doch zeigt schon diese Grundeigenart deutlich, dass Fromentin nicht als Maler am grössten sein sollte. Denn das, was des Malers Hauptanliegen ist, der Raum und die Gestaltung seiner Gesetze, das ist dem lyrisch gestimmten Künstler allzu oft nur starre Äusserlichkeit, hinter der er die Bewegung und den ewigen Fluss der Zeit sucht.

«Quant à moi, les lieux ne m'étaient plus rien», lässt der Dichter seinen Dominique im unruhewollen Wirbel der Leidenschaft sagen. Erst in einem Werke, das andern Gesetzen als denen des Raumes gehorchte, vermochte daher der Künstler Fromentin, der doch in seiner Zeit ein angesehener Maler geworden war, über sich selbst hinauszuwachsen. Auf der Höhe seines Lebens griff er zur Feder und schrieb das Buch seiner eigenen Rückschau, seiner grossen und starken Erinnerung.

Diesem ersten Roman folgte später kein ähnliches Werk mehr, denn

das Kunstbuch: «Maîtres d'autrefois» gehört einer andern Gattung an und ist keine Dichtung mehr. Doch hat wohl Fromentin in diesem einen Buche das Tiefste gegeben, das er zu geben vermochte, und alle seine Bilder haben nicht die Bedeutung dieses einen, einsamen Dichtwerkes.

1. Das Werk: *Dominique*

1862 lässt Fromentin in Paris sein schmales Buch erscheinen. «Voici le petit livre que vous avez lu», steht in der an George Sand gerichteten kleinen Vorrede. Wir fühlen es von Anfang an: hier war nicht ein Epiker am Werk, der in breiter Gelassenheit die Welt zu umspannen versucht. Was hier umrissen wird, ist eine innere Entwicklung, die wenig äusseren Raum beansprucht. Das Lyrische sucht sich nie in der Vielfalt äusserer Mittel auszudrücken, sondern in der Wahrheit der innern Grundzüge.

Wer nun aber erwartet, dass dieses äusserlich schmale Buch von Anfang an voll drängenden Lebens und innerer Bewegung sei, wird bei der Lektüre enttäuscht. Lange Seiten des Anfangs sind steif und ausdruckslos und auch der Schluss verläuft allzu unwesentlich. Erst der Kern des Buches, auf engen Raum zusammengedrängt, trägt einen Glanz eigener Art und vermag seinen inneren Wert und zeitlosen Bestand zu rechtfertigen.

Dominique de Bray, ein Landedelmann auf der Höhe seines Lebens, führt auf seinem Gute «Les Trembles» ein beschauliches, stilles und monotones Dasein.

Die Erzählung ist in der Ichform verfasst. Doch ist es am Anfang nicht Dominique selbst, der spricht, die Schilderung seines Lebens in der Gegenwart geschieht in Form einer Rahmenerzählung durch einen dritten, anonymen Beobachter. Es ist, als wollte sich der Dichter in dieser Epoche noch nicht mit seinem Helden identifizieren und spreche darum von ihm als von irgend einem Menschen, mit irgend einem Schicksal.

Eine junge Frau ist da, deren Namen nicht genannt wird, und die auch sonst keine Gestalt annimmt, ein paar Freunde: der Erzähler und der Doktor. Alles sind blasse, unbedeutende Figuren.

Ein treuer Diener, André, und ein alter Schäfer, Jacques, von denen es mehrmals heisst, dass sie schon «früher» auf dem Schlosse waren, gewinnen schon eher Gestalt dadurch, dass sie in Beziehung gebracht werden zu einem früheren Leben, das mehr Inhalt und Sinn haben musste als das gegenwärtige Sein.

Nach einigen vorbereitenden Szenen, ungeschickten Andeutungen des Schäfers auf einen gewissen Sommer: «c'est l'année où il y avait tout ce monde au château, . . .» (pag. 22), einem Gespräch im früheren Arbeitsraum

des jungen Dominique, bedarf es nur noch eines plötzlichen Ereignisses, um die ganze Vergangenheit auferstehen zu lassen. Dieses Ereignis ist der versuchte Freitod von Olivier, des einzigen Jugendfreundes und letzten Zeugen verflochtenen Lebens, der noch in die Gegenwart hineinragt.

Nun tritt Dominique aus dem schützenden Mantel der Anonymität heraus, die dritte Person des Erzählens wird durch die unmittelbare Ichform ersetzt. Und statt wie zuvor in starrer Verkrampfung ein nebensächliches Leben des gesättigten Wohlstandes und der vermeintlichen Reife zu preisen, wagt es Fromentin nun endlich, sich selber in seinem Helden zu sein, indem er weit mit ihm in die Vergangenheit niedersteigt.

Der Knabe Dominique, der als Waise inmitten bauerlichen Gesindes sein bewusstes Leben beginnt, lebt noch in einer dämmerhaften Welt. Wohl vermag das erwachende Naturgefühl da und dort den Bann der Gebundenheit zu brechen und in lyrischer Bewegung die Erzählung zu beleben, doch spürt man deutlich, dass noch mancher Schritt getan werden muss zum eigentlichen Sein.

Gegen die einseitige, schwärmerisch unbestimmte Naturliebe des Knaben stellt sich als bewusster Gegensatz die Welt des Lehrers Augustin. Dieser ist gekommen, den bis anhin ganz auf sich selbst angewiesenen jungen Menschen zu lehren und ihn auf die Mittelschule vorzubereiten. Seine Welt ist die trockene Welt der Bücher, der Gelehrsamkeit, des einseitig betonten Geistes.

Zum ersten Male prallen Seele und Geist hart aufeinander und das Ergebnis ist für Dominique enttäuschend. Während sein Lehrer in zähem Ehrgeiz auf bestimmte äussere Ziele der menschlichen Gesellschaft zustrebt, hält er seine Seele noch immer ganz dem Wind, dem Wetter und dem Lied der Vögel offen. Zwei Welten stehen sich gegenüber, jede absolut in sich abgeschlossen und der andern fremd.

«Qu'est-ce que cela vous fait? me disait-il, lorsqu'il me voyait m'inquiéter du vent», heisst es von Augustin, und Dominique, der ein Urteil über eine schriftliche Arbeit Augustins abgeben soll, steht dem Wesen seines Lehrers ebenso hilflos gegenüber. «Rarement j'avais l'air de le comprendre.»

Er rebelliert aber nicht gegen die graue, pedantische Trockenheit seines Erziehers, — Fromentin kennt die harten Töne der Auflehnung nicht — er fühlt nur stärker als zuvor seine Einsamkeit und wird ganz auf sich selbst zurückgedrängt.

Die Jahre der Schulzeit verengern den äusseren Lebensraum nur noch, statt ihn zu erweitern. Der Verlust des Vaterhauses, der engen Verbundenheit mit der Natur, kann nicht aufgehoben werden durch das geistige Gemeinschaftsleben der Stadt, dem der ichversunkene Dominique in Wahrheit

fühllos gegenübersteht. Das Neue kann seinem Leben nur von Innen kommen.

Da tritt als stärkere Macht die Liebe an ihn heran. Sie bricht nicht plötzlich wie ein Sturzbach über ihn, denn alles geschieht leise in diesem Buch. Langsam beginnt sein inneres Leben, das anfänglich in unbestimmter Schwärmerei erzitterte, um einen einzelnen Punkt zu kreisen, der immer mehr zum Mittelpunkt alles Geschehens wird. Erst ist es nur eine klare Freundschaft, die ihn mit Madeleine, der Cousine seines Freundes Olivier verbindet, dann wird es Schwärmerei für das schön erblühte, um ein Jahr ältere Mädchen. Erst im Augenblick da er, dessen Gefühle so tief unten vergraben sind, dass er sie oftmals kaum nach aussen zu verwirklichen vermag, vernimmt, dass sich Madeleine einem anderen Manne anverlobt hat, wird ihm auf einen Schlag bewusst, dass er sie liebt.

So wird der starke Aufbruch von innen heraus, der zur Berührung mit der Welt führen könnte, abermals zurückgeworfen. Doch handelt es sich hier nicht mehr wie beim Knaben um das Missverständensein in unbestimmten Gefühlen, sondern um das Umbiegen des gesamten aufbrechenden Lebensgefühls.

Madeleine heiratet und zieht nach Paris. Ihr Mann wird vom Dichter im selben kühlen Schatten gelassen wie die spätere Frau von Dominique. Es sind ja auch alles Nebenfiguren neben den Gestalten des jungen Mannes und der geliebten Frau. Als Spiegelung von Dominiques eigenem Wesen vermögen sich daneben nur noch Julie, die Schwester Madeleines und Olivier, der Freund, Geltung zu verschaffen und dann der Gegenpol all dieser Menschen der Er-Innerung: Augustin.

Ihn treffen wir wieder als väterlichen Ratgeber, der dem unglücklich Liebenden wohlgemeinte, aber starr dogmatische Lebensregeln zukommen lässt.

Scheinbar eine neue Epoche bringt die Übersiedlung Dominiques nach Paris, wo er als Student und später als wissenschaftlicher Schriftsteller zu leben versucht. Doch alle diese Etappen äusseren Lebens sind ebenso bedeutungslos, wie der missglückte Versuch, die Liebe mit irgend einer Leidenschaft zu irgendeiner Frau zu überdecken. Wichtig sind allein die inneren Stationen dieses Lebens: das Zusammentreffen mit Madeleine und das erneute Aufflackern seiner Gefühle, die er mit einem «foyer intérieur, toujours allumé, toujours brûlant» vergleicht. Und dann endlich die Verwirklichung des inneren Lebens im breiten Rahmen zweier glücklicher Sommermonate, die Dominique mit Madeleine und ihrem Manne im Elternhaus Les Trembles verbringt. Es wird in den folgenden Seiten immer wieder vom glücklichen Sommer die Rede sein, denn in diesem Höhepunkt des Romans

erreicht Fromentins dichterische Ausdruckskraft ihre grösste Intensität, und sein ichversunkenes Wesen vermag sich zu befreien und bis an die Wirklichkeit zu gelangen.

Dominique ist am Kernpunkt seines Lebens angelangt, der einzigen Epoche wirklichen Lebens, denn die Monate, die diesem Sommer folgen, sind nur vom aussichtslosen Kampf gegen eine Leidenschaft erfüllt, die immer weniger zur Wirklichkeit zu werden vermag, je mehr die Konventionen und auch der erwachende Wille von Madeleine Schranken schaffen, die ein Mensch vom zarten Format Dominiques nicht mehr niederreißen kann.

In blinder Verzweiflung versucht er nochmals die Wände zu durchbrechen, die ihn vom andern Menschen trennen, doch bringt dieser letzte Zusammenstoss nur noch Verzweiflung.

Es folgt die Flucht des jungen Menschen aus der Nähe der Geliebten und die enttäuschte Rückkehr in die Heimat. In freiwilligem Verzicht vergräbt sich Dominique auf dem Gute Les Trembles. Aus dem innerlich bewegten Liebenden, dessen Gefühlskraft die höchste Verwirklichung erwarten liess, wird er zu irgend einem Menschen seiner Zeit, zu einem unbedeutenden Gutsbesitzer, Ehemann und Vater, der das Anonyme als Deckmantel über seine schwärende Wunde zu breiten versucht.

Fromentins Wesen darf nicht von dem seines Helden getrennt werden. Die seltsame Zwiespältigkeit seines Buches ist nicht anderes als der Ausdruck seiner eigenen Zerrissenheit. Der Kampf Dominiques mit der Welt ist sein Kampf, und im enttäuschten Zurücksinken nach jeder unerlösten Begegnung mit der Wirklichkeit liegt sein eigenes, tragisches Schicksal besiegelt. Ein Schicksal, das sich nicht in wildem Ansturm gewaltig zerschlägt, sondern leise abbröckelt, zerfällt und in Gewöhnlichkeit zerfliesst.

Doch nicht nur im passiven Ausharren der Realität gegenüber besteht sein Wesen und auch nicht nur in der Flucht nach Innen. Es besteht auch in der tiefen Sehnsucht, die Welt von Innen heraus zu verwandeln. Und weil ihm diese Verwandlung in seltenen Augenblicken in wundersamem Glanz gelingt, hebt sich sein Werk nicht nur als Zeitdokument einer müden, dekadenten Welt ab, sondern auch als Kunstwerk eigener Art, das über eine Epoche hinausweist.

2. Substanz der Erinnerung

Wenn wir nun noch nach dem Inhalt von Fromentins Erinnerung suchen, — obwohl eben nicht die Substanz, sondern die Seele, die sie verwandelt, das Wesentliche ist — so dürfen wir wohl vor allem das Erlebnis seiner Jugend-

liebe zu der jungen Frau Léocadie erwähnen. Ein halber Knabe noch, liebte er sie, die mit einem andern Manne verheiratet war und bewahrte ihr Treue durch manche Jahre hindurch, bis zu ihrem grausamen, frühen Tod.

Wie ein schlichtes, kleines Volkslied klingt ein kleines Gespräch aus dem Dominique, das von der erinnernden Macht der Liebe spricht.

Madeleine und Dominique reden über die aussichtslose Liebe Julies zu Olivier.

«Parle-t-elle quelquefois d'Olivier? demandai-je à Madeleine.

— Jamais.

— Elle pense à lui constamment?

— Constamment.

— Et cela durera vous le croyez?

— Toujours.» (pag. 204)

Dreimal kreist die Frage um das Thema der Liebe, der Treue, der Erinnerung. Und die Antwort erfolgt schlagartig, klar und unmissverständlich in den drei Adverbien der Zeit. Von «jamais», dem Absoluten der Verneinung äusserer Verwirklichung, geht der Weg über das «constamment», der Konstanz der inneren Gegenwart, zum «toujours», das die Unauslöschbarkeit des Gefühls dartut.

So viel oder so wenig man von dieser Beziehung rückwärtstastend zu errahnen vermag, so ist sicher eines anzunehmen, dass von der jungen Frau, der Fromentins Jugendliebe gehörte, zum Bildnis der Madeleine ein weiter Weg ist. Des Dichters Gefühlskraft reicht weit über das tatsächlich Gewesene hinaus, das eine tiefe Erlebnis ist ihm nur Anstoss zur Ausschüttung eines inneren Reichtumes, der schon vorher in ihm ruhte und den er nun von sich selbst auf das Bild der Geliebten zurückzuspiegeln vermag. Dieser grosse, starke Hauptgegenstand der Erinnerung ist immer mehr mit dem Wesen des Dichters verwachsen und mit ihm eins geworden.

Es wird uns nicht schwer zu verstehen, warum gerade der lyrische Dichter uns die schönsten, innerlich reichsten Frauenbilder zu schenken vermag. Er fühlt sich nicht genötigt, den Abstand zu halten zum Du, zu trennen und zu beurteilen. Alles, was ihm an Überfülle der Liebeskraft innewohnt, verströmt er in die Frau, die er liebt, und wird so in seinem Höchsten, Reinsten körperlos eins mit ihr.

Durch Fromentins Roman zieht das Bild seiner ersten grossen Liebe unentwirrbar von seinem eigenen Leben. Seine eigenen Züge blicken uns aus Madeleine entgegen, und etwas von seinem Herzen schlägt auch in ihr. Wieder steht das Schlüsselwort vor uns, das Fromentins Wesen prägt wie kein anderes: Er-Innerung. Und tiefer und wahrer gründet uns sein eigenes Wort: «En passant par le souvenir la vérité devient un poème.»

3. *Flache Gegenwart und bewegte Vergangenheit*

Bei der kurzen Gesamtschau über Fromentins Roman wurde vor allem versucht, die Gegensätze anzudeuten, die sich in diesem Werke kundtun, die Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart von Innen und Aussen. Dabei wurde das Wort Erinnerung, das doch als Grundbegriff über dem ganzen Werke Fromentins steht, kaum mehr erwähnt. Der Begriff der Erinnerung steht über den Gegensätzen und ist vor allem einmal als eine Möglichkeit der geistigen Haltung des schöpferisch tätigen Menschen aufzufassen, als Grundton, der immer wieder den Weg weist, den die Betrachtung schliesslich einzuschlagen hat, um an den Kern des Werkes zu gelangen.

Als Suchen, Tasten, oftmals aber auch nur als leeres Wort steht Erinnerung in der flach gestalteten Gegenwart, als unausgesprochene Macht ist es Form geworden in den blühenden Bildern der Vergangenheit. Denn dort, wo es lebendige Wirklichkeit geworden ist, braucht es nicht mehr ausgesprochen zu werden, die Erfüllung genügt sich in sich selbst. Dort aber, wo der Künstler sich durch eine ihm innerlich fremde Welt hindurchtastet, hat er es sich selbst immer wieder als Wegweiser aufgestellt.

Jeder, der erstmals von aussen her an den Roman tritt, wird erschrecken ob der Monotonie seines Präludiums. Die Gegenwart ist Fromentin nichts anderes als eine flache Ebene, als eine starre, tote Schicht, in der die Herzen kaum mehr schlagen. «Un pays si pauvrement dessiné qu'il n'a presque jamais ni contours ni perspectives» (pag. 129). Und wir müssen mit dem Künstler den ganzen Formprozess miterleben und miterleiden, wollen wir in den Kern seines Wesens dringen. Mit ihm müssen wir durch die erstarrte Schicht hindurch Schächte graben in das Reich des vergangenen Lebens, wo Liebe und Leidenschaft die Herzen jagen, wo die Zeit als mächtiger Strom dahinrauscht. Erst das Wissen um diesen unterirdischen Fluss lässt uns dann auch die Gegenwart ertragen, die am besten als erstarrte Zeit zu bezeichnen ist.

Irgend ein Landedelmann lebt in dieser Gegenwartsschicht ein scheinbar glückliches, gefasstes, aber innerlich leeres Leben. Es ist das Ideal eines bürgerlichen Daseins des 19. Jahrhunderts, das in versteinerten Dinglichkeit jeden befreienden Impuls ausschliesst.

«Vous voyez que j'ai bien fait, puisque nul ne sait aujourd'hui que celui qui signait mes livres a fini platement par se faire maire de sa commune et vigneron» (pag. 28).

Trotzdem der Dichter sich selber und seine Leser von der geistigen Grösse dieses Daseins überzeugen will, gelingt es ihm nicht, Bewegung in

die flache Gegenwart zu bringen. Es ist, als ob die Zeit still stünde, sie spielt auch insofern keine Rolle mehr, als alles wirkliche Leben schon vorbei ist. Ein Opfer wurde gebracht; Dominique hat auf die Geliebte, welche die Frau eines andern ist, verzichtet, und auch sie, die durch seine Leidenschaft schliesslich zu ihm hingerissen wurde, hat es sich versagt, ihm in diesem Leben nochmals zu begegnen. Doch dürfen wir dies Opfer nicht mit dem Opfer einer Donna Prouhèze in Claudels «Soulier de Satin» vergleichen, das einen transzendentalen Charakter trägt und auch nicht mit dem des Titus und der Berenice in Racines Tragödie, das aus der Fülle des Lebens und aus dem Zusammenstoss zweier adäquater Welten hervorgeht. Die einseitig betonte Innerlichkeit von Dominique hat seiner Liebe zum voraus die irdische Ruhe der Erfüllung versagt und es ist schwer zu sagen, wo Opfer und Nichtvermögen ineinander übergehen.

Alles liegt nun wie im Schlaf, das Gutshaus «Les Trembles», das einmal Schauplatz der Kämpfe so aufgewühlter Herzen war, ist in einen Dornröschenschlaf versunken. Keine Bewegung reicht mehr in diese müde, versponnene Welt.

«Nous nous séparâmes à la grille. La lune éclairait en plein la large cour d'honneur, où le mouvement de la ferme ne parvenait plus. Les chiens las d'une journée de chasse y dormaient dans leurs niches, la chaîne au cou . . .» (pag. 13).

Aber auch die Tage sind nicht viel bewegter, sie sind gekennzeichnet durch die ewige Wiederkehr gleicher Stunden, gleicher Arbeiten, gleicher Gefühle.

«Les vendanges se firent et s'achevèrent comme les précédentes, accompagnées des mêmes danses, des mêmes festins . . .» (pag. 16).

Nicht der Mensch ist treibende Kraft, ein allgemeiner Begriff «les vendanges» steht an seiner Stelle und rückt das Geschehen ins Unpersönliche, beinahe Banale. Eine Staubschicht liegt über den Dingen, wie es in ganz alten Zimmern geschieht, in denen nie ein Fenster geöffnet wird. Auch auf den Menschen liegt dieser Staub.

«Ce qu'il y avait de plus sensible dans ce caractère un peu effacé comme sous des poussières de solitude . . .» (pag. 30).

So wird uns Olivier, Dominiques Jugendfreund geschildert, der ähnlichen Gesetzen wie der Hauptheld gehorchend, sich aus dem wirren Strudel mondaner Vergnügen in die verschlafene Stille eines Landschlösschens zurückgezogen hat.

Alles ist müde und verwischt in dieser Welt und auch der Held des Buches, von dem doch schliesslich die befreienden Impulse ausgehen sollten, lebt in einer Art Schlaf:

«... et souvent il oubliait que j'étais là, pour suivre dans une sorte de demi-sommeil un peu vague la monotone allure de son cheval ou son piétinement sur les galets roulants du rivage» (pag. 20).

Selbst die Vielheit der Pflichten, die sich dem Schlossherrn stellen, vermögen die Gegenwart nicht zu beleben. Wenn Fromentin von ihnen spricht, wirken sie wie Lehrsätze, wie steife Gesetzestafeln. Sie sind nur Buchstabe, denen das warme Blut des Lebens fehlt.

Dies zeigt sich sehr schön im folgenden Satz:

«Telle était à peu près la part que Dominique prenait à la vie publique de son pays: *administrer* une très petit commune perdue loin de tout grand centre, enfermée de marais, aculée contre la mer qui rongait ses côtes et lui dévorait chaque année quelques pouces de territoire; *veiller* au routes, au dés-sèchements; *tenir* les levées en bon état; *penser* au intérêts de beaucoup de gens dont il était au besoin l'arbitre, le conseil et le juge; *empêcher* les procès et les discordes aussi bien que les disputes; *prévenir* les délits; *soigner* de ses mains; *aider* de sa bourse; *donner* de bons exemples d'agriculture; *tenter* des essaies ruineux pour *encourager* les petites gens à en *faire* d'utiles; *expérimenter* à tout risque, avec sa terre et ses capitaux... » (pag. 19).

Alle diese Infinitive haben in ihrer eintönigen Aufzählung etwas Gekünsteltes und zugleich Trostloses, sie sind im wahren Sinne des Wortes erstarrte Zeit und hinter ihren Buchstaben lauert die Verzweiflung. Auch das Turmzimmer in Les Trembles, das Dominiques ganze, leuchtende und bewegte Vergangenheit in einen Raum hätte bannen sollen, ist etwas seltsam Verstaubtes und Totes. Seine Wände sind von Daten und Sprüchen bedeckt, die wie tote Hieroglyphen in den Raum starren. Fremd und kühl stehen die Möbelstücke den Wänden nach, etwas Unfreies und Künstliches liegt über dieser Beschreibung. Gerade hier, wo Raum und Zeit hätten zusammenklingen sollen, ist das Resultat nicht Befreiung, sondern Erstarrung.

Man fragt sich, ob man hier noch von Erinnerung sprechen darf, und ob man anstelle dieses verpflichtenden Wortes nicht besser den kühlen, äusserlichen Begriff des Gedächtnisses anwenden soll. Denn es ist im Grunde nur das Gedächtnis, das dieses Symbol vergangener Zeiten schuf. Der Weg nach Innen ist versperrt, die Worte sind unbeholfen und hölzern, der Fluss der Sätze stockt. Es wird einem zumute wie in einem Museum, das man mit mühsam höflichem Interesse durchschreitet, um aber ständig nach der Türe zu suchen, die in Sonne und befreiende Bewegung führt.

Ist es überhaupt möglich, Zeit in einen Raum einzufangen, das Fließende mit starren Mauern zu umgrenzen? Greift man Wasser oder Luft mit der leeren Hand, um sie festzuhalten? Wir spüren die Unmöglichkeit des Unterfangens deutlich. Wohl ist ein Schnittpunkt der beiden Mächte möglich,

und auch Fromentin ist die Gnade dieser Verwirklichung zu mehreren Malen zuteil geworden. Aber dann ist es eben kein stures Einsperren mehr, sondern ein befreiendes Sichberühren und Zusammenklingen.

In solchen Bildern, wie denen des Turmzimmers, liegen die Grenzen von Fromentins Künstlertum. Erinnerung ist der Grundzug des lyrisch Schaffenden, Raum-Bewältigung aber bedarf anderer Kräfte.

Es ist dem Dichter in solchen Fällen nicht möglich, seiner übermächtigen Innerlichkeit eine adäquate äussere Form zu geben, die fließende Vergangenheit in sein Werk zu transponieren.

Und forschen wir weiter seinem Zeitgefühl nach, so spüren wir immer deutlicher, dass überhaupt nur die Vergangenheit ihren Ausdruck besitzt. Ein Ausweichen aus der öden Gegenwart in die Zukunft ist dem Dichter nicht möglich. Ein einziges Mal in unserem Roman öffnet sich ein Blick in das Kommende, wie Dominique von seinem Sohne Jean spricht.

«Je lui laisse l'ébauche d'une vie inachevée qu'il accomplira, si je ne me trompe . . .», sagt er.

Aber dieser Ausspruch gilt schon nicht mehr seinem eigenen Leben, sondern dem seiner Nachkommen, und müde Resignation für seine eigene Künstlerschaft ist ihr Sinn.

Keine Träume bleiben ihm mehr zu verwirklichen, kein Gedanke ist da, der aufwärts steigt in neue, unbekannte Gegenden. Statt wie ein Baum immer wieder neue Blätter zu treiben, zieht er seinen Saft zurück, lässt langsam Ast um Ast verdorren, um seine ganze Kraft in die Wurzeln zu senken.

Doch stehen dann manchmal heimlich neben dem eigentlichen Baum Triebe auf; vom Saft der Erinnerung gespiesen wachsen sie empor, nach eigenen Gesetzen zu eigener Frucht. Und so finden wir immer wieder, selbst in den wenig durchgebildeten Teilen, ein Tasten und Suchen, das nach Innen weist.

Es ist wohl kaum eine Wendung im Dominique so häufig wie diese: «Je me souviens . . .» Es ist die Silbersaite, die der Dichter leise und behutsam anschlägt, um die Gründe heraufzubeschwören, die ihm wahres, geliebtes Sein bedeuten.

Vom alten Schäfer auf Les Trembles, jenem Überrest früherer Zeiten und lebendem Symbol der Vergangenheit, wird gesagt:

«Il avait lui aussi, mais plus que tous les autres, la manie des vous souvenez-vous . . .» (pag. 21).

Und während die Geschöpfe anderer Dichter trunken von Leid, Liebe oder Feuer, von Weite, Meer und Unendlichkeit sind, heisst der Zaubersaft der Menschen Fromentins, Erinnerung oder Vergangenheit.

«Il était plus que jamais en humeur de parler du temps qui n'est plus,

de rappeler des dates: La saveur du passé lui montait ce jour au cerveau comme une ivresse» (pag. 21).

Die Menschen von Fromentin sind Einsame, welche die befreiende Begegnung mit der Gemeinschaft nicht zu finden vermögen. Sie leben so weit unten, sind so eins geworden mit der Erinnerung, dass sie den andern Menschen gar nicht mehr brauchen.

Doch kann diese Einsamkeit zum Schmerz werden, dann, wenn sich der Mensch der Diskrepanz zwischen seinem jetzigen, flachen Sein und dem blühenden Land der Erinnerung bewusst wird.

«... c'est comme une ancienne ornière; où l'on tombe, et, permettez moi cette image, un peu plus conforme à ce que j'éprouve, comme une ancienne plaie complètement guérie, mais sensible, qui tout à coup se ranime, et, si l'on osait, vous ferait crier . . .» (pag. 39).

Es braucht wohl kaum eines eindrücklicheren Bildes, um zu zeigen, dass hier nicht ein Mensch spricht, der in der Gegenwart glücklich ist. Fromentin konnte sich nie ganz zurechtfinden in der Epoche, in der er lebte. Aber auf irgend eine Art musste er versuchen, sein eigenes Wesen in dieser Welt zu verwirklichen. Und statt zu fliehen oder auszuweichen beugte er sich nach Innen. Mit seiner überbetonten Innerlichkeit suchte er eine Schranke zu schaffen gegen die überbetonte Äusserlichkeit, die ihn umgab.

Zum allzu breiten, nichtssagenden, und wie wir später sehen werden, auch sprachlich wenig durchgestalteten Präludium, lässt sich kein grösserer Gegensatz denken, als die knappen aber intensiv durchlebten Stellen des glücklichen Sommers. Sie zeugen vom Reichtum, den der innerliche Dichter zu geben vermag, wenn er den Berührungspunkt mit der Welt gefunden hat. Staunend erleben wir, welche Schätze aus dem Grunde der Erinnerung steigen und welcher Leuchtkraft die Erinnerung fähig sein kann. Denn dieses Erleben der Welt, an der Seite der geliebten Frau, reicht weit über das Erlebnishafte hinaus und ist in geheimnisvollen Tiefen verankert.

So erscheint jedes Bild zum gültigen Symbol umgewandelt.

«Cette fusion complète et de tous les instants, dura sans aucun accident pendant deux grand mois . . .» (pag. 127).

Deux grand mois — Fromentin selbst verspürt das Bedürfnis, diese Zeitspanne der Vergangenheit zu überhöhen und ihre tiefe Bedeutung gegenüber so vieler monotoner Monate und Jahre zu zeigen. Für einmal war es ihm vergönnt, sein Inneres ganz und rückhaltslos zu geben, einmal sind keine Mauern da, die ihn wieder in sich selbst zurückdrängen. Hier zeigt sich seine Bedeutung am deutlichsten, und schmerzlich wird hier auch offenbar, wie viel dichterische Feinheit sonst ungenützt in ihm ruhen musste.

Er-Innerung ist nun nicht mehr nur Sehnsucht oder blasse Wegspur, sie ist zur Wirklichkeit geworden.

Es ist, als ob Fromentin hier plötzlich andere Arbeitswerkzeuge zur Verfügung hätte, mit denen er nicht nur an den Rand der Geschehnisse gelangt, sondern tief in sie hinein. Wir werden bei einer genauen Analyse des Landschaftsbildes sehen, wie Licht, Farbe und Ton strahlend und intensiv werden. Ein Glanz liegt über den Dingen, der nur durch den verwandelnden Zauber der Liebe zu erklären ist. Alles ist gross und weit gesehen. Das Meer, das sonst in dumpfer grauer Monotonie seine Wellen hin und herschiebt, ist bald glänzend hell und still, bald stösst es mit grossen purpurnen Wogen an die hohen Felsen, bald wütet es in gewaltigem Sturm um den alten Leuchtturm. Und der Himmel, der sich darüber spannt, kennt keine Grenzen.

«L'endroit était particulièrement désert, la falaise y était *plus* haute, la mer *plus* vaste et *plus* conforme à l'idée qu'on se fait de ce bleu désert sans limites et de cette solitude agitée. L'horizon circulaire qu'on embrassait de ce point culminant du rivage, même sans quitter le pied de la tour, offrait une surprise grandiose.» (pag. 129).

Der Mensch, der sich in diesem weiten Raume bewegt, ist ein ganz anderer als der müde, blasse Bürger, der «comme sous des poussières de solitude» sein Leben verdämmert und in stetiger Furcht vor der Wirklichkeit sich in sich selbst zurückzieht. Er fürchtet sich nicht mehr vor der Fülle des Lebens und im befreienden Zusammenklingen mit dem geliebten Menschen fühlt er sich stärker als je zuvor. «. . je devenais plus libre, plus ferme, plus sûr de moi . . .» (pag. 127).

Aus der Nüchternheit des stumpfen Alltags, die jede menschliche Befreiung unterdrückt, ist er hinausgetreten in ein freieres Land, in dem Innen und Aussen sich nicht feindlich verdrängen, sondern freundlich halten und ergänzen. Noch liegt der Schwerpunkt auf dem Innen, denn Fromentin bleibt immer der lyrische Künstler, der die Welt von seinem eigenen Wesen aus zu umspannen versucht. Doch ist Erinnerung hier zugleich tiefe Erfüllung und durch die Reinheit ihrer Verwirklichung wird sie zum Kunstwerk.

4. Personen der Gegenwart, Personen der Vergangenheit

In diesem Werk der Erinnerung stehen sich nicht Menschen verschiedener Art gegenüber, die in steter Spannung ihre gegensätzlichen Kräfte aneinander messen. Diese dramatische Gegenüberstellung ist dem lyrischen Dichter fremd. Was ihn beschäftigt, ist immer nur sein eigenes Wesen, unablässig sucht er die Bewegungen seiner eigenen Seele zu ergründen. Und so wird

er denn in seinem Werke eigentlich nichts anderes tun, als die Wandlungen seines Herzens erinnernd heraufzubeschwören.

Das Hauptinteresse gilt daher vor allem der Gestalt des Dominique. In ihn hat Fromentin soviel von seinem eigenen Ich gelegt, als ihm nur möglich war. Alle Vorzüge und Schwächen, alle Höhen und Tiefen seines eigenen Wesens leben in dieser seiner Hauptgestalt nochmals neu. Neben dieser Figur, die ja bezeichnenderweise dem Roman auch den Namen gegeben hat, treten wohl noch andere Personen auf, aber sie gelangen nie zur Bedeutung der Hauptgestalt, sie stehen im Hintergrund und gewinnen nur insofern an Bedeutung, als sich Dominiques Wesen in ihnen wiederfindet, oder dann von ihrem Anderssein auf sich selbst zurückgeworfen wird.

In der Person des Dominique lebt die selbe Gegensätzlichkeit, die sich durch Fromentins ganzen Roman zieht. Der Held der flachen Gegenwart ist ein anderer als derjenige des glücklichen Sommers. Und doch dürfen wir nie vergessen, dass diese Gegensätzlichkeit, die sich so verschieden auszudrücken vermag, schliesslich ihren Grund in einer einzigen Quelle hat, und dass Fromentins Künstlernatur nicht nur das eine oder das andere, sondern beides zusammen war.

Es wurde schon bei der Zusammenfassung des Romans angedeutet, mit welchem Hauptmittel der Erzähler seinen Dominique anfangs willentlich in die anonyme Masse zurückdrängt. Er spricht von ihm als von irgendeinem Menschen in der Drittperson. «Celui dont je rapporterai les confidences . . .» Und immer wieder wird sein Drang nach äusserer Nivellierung unterstrichen: «Il aimait à se confondre avec la multitude des inconnus . . ., il était devenu si peu quelqu'un . . . il ressemblait aujourd'hui à tout le monde . . .» Das ist der Dominique der erstarrten Zeit, der nichtssagend und wesenlos ist wie die Landschaft, die ihn umgibt.

Sein Äusseres entspricht dieser inneren Haltung.

«C'était un homme d'apparence encore jeune, quoiqu'il eût alors passé la quarantaine, assez grand, à peau brune, un peu nonchalant de tournure, et dont la physionomie paisible, la parole grave et la tenue réservée ne manquaient pas d'une certaine élégance sérieuse. Il portait la blouse et les guêtres d'un campagnard chasseur.» (pag. 7).

Wir finden diese ausführliche Beschreibung (und es ist die einzige, die Fromentin uns von seinem Helden gibt) auf den ersten Seiten des Romans. Sie entspricht gänzlich dem Rahmen, in dem die beschriebene Person lebt.

Irgend ein Mensch steht vor uns. Mit Sorgfalt sind alle äusseren Merkmale an ihm vermieden, die ihn von der Masse unterscheiden könnten. Er kleidet sich fast wie die Bauern, ist still, zurückhaltend, farblos. Seine Be-

schäftigungen sind alltäglich, wiederholen sich in monotonem Gleichmass und nirgends besteht die Möglichkeit einer individuellen Befreiung aus dieser Gleichgültigkeit.

Das innere Leben, das allein diesen Menschen formen könnte, ist noch irgendwie verschüttet. Ängstlich vermeidet er es, ein Gefühl zu zeigen und alles, was das Wesen des lyrischen Menschen ausmacht, leugnet er beharrlich ab.

«Il y avait certains mots qui ne sortaient jamais de sa bouche . . . et l'aveu des sentiments dits poétiques était un supplice au-dessus de ses forces» (pag. 29).

So möchte er alles sein, was er eigentlich nicht ist, er verneint alles, was ihn erhöhen könnte, und scheinbar leichten Herzens gibt er den Reichtum eines bewegten Lebens um einer erstarrten Existenz willen hin.

Es ist hier wohl noch zu früh, zu entscheiden, ob die Welt des inneren Seins Fromentin dermassen enttäuschte, dass er nichts anderes mehr unternahm, als die stumpfe Konvention in seinem Helden zu preisen, oder ob er fühlte, dass er den Stürmen, welche die lyrische Existenz unweigerlich mit sich bringt, auf die Dauer doch nicht gewachsen gewesen wäre.

Dass sein innerstes Wesen anders war, zeigt sich im zweiten Bild des Dominique.

Da ist ein junger, ungeheuer sensibler Mensch, allen Strömungen des Gefühls offen, leicht erregbar, leicht verletzlich, aber innerlich bereit und fähig zur schöpferischen Tat. Erst sucht er noch und tastet, träumt und schreibt erste unsichere Gedichte. Aber immer mehr wagt er es, sich dem gewöhnlichen Leben zu entreissen, er vernichtet alles Unechte und Konventionelle in seinem Bereich und folgt für kurze Zeit der Stimme seines Innern. Denn im Grunde gibt es für ihn nur eine Wahrheit: die des Herzens.

Er fährt mit der Geliebten weit ins Meer hinaus, steigt mit ihr auf sturmbrauste Felsen und schwanke Leuchttürme. Er steht am tosenden Wasser und schreit ihren Namen in das Heulen des Sturmes.

Seine innere Freiheit wächst in dem Grade, als er es wagt, sich selber zu sein: «. . . je devenais plus libre, plus ferme, plus sûr de moi dans tous les sens . . .» (pag 127).

Von seinem Äusseren ist nun, da er im fliessenden Sein lebt, nicht mehr die Rede. Dort, wo der Strom des Gefühls fast unverdeckt dahinrauscht, suchen wir keine äusseren Erkennungszeichen mehr. Der Mensch wird nicht mehr dargestellt, er ist lebendig und handelt.

Fast möchte man sagen, er sei glücklich, da er das Absolute erreicht habe.

« . . . j'étais heureux; oui je crois que j'étais heureux, si le bonheur con-

siste à vivre rapidement, à aimer de toutes ses forces, sans aucun sujet de repentir et sans espoir.» (pag. 128)

Schon in diesem Satze ist angetönt, dass es die Vollkommenheit des Absoluten bei Fromentin nie gibt. Irgendwo lebt in ihm immer ein kleiner Rest ängstlicher Zurückhaltung.

So geht sein Dominique nie bis zum letzten Ende, immer bietet ihm das Leben (oder er bietet ihn sich selbst) einen Vorwand, um den absoluten Lösungen auszuweichen. Und aus der Fülle des Lebens, die zum Greifen nah vor ihm liegt, in den gelösten Monaten des glücklichen Sommers, beugt er sich letztlich wieder ins unbestimmte, schwankende, verfließende Sein zurück und in das allzu einseitige nur innerliche Leben.

M a d e l e i n e

Madeleine steht neben Dominique fast ausschliesslich als Trägerin seiner eigenen Gefühle. So ist ihr Bild immer wieder auf ihn selbst bezogen. Wir erfahren nur immer soviel von ihr, als für die Entwicklung von Dominique nötig ist. Ja, sie verkörpert letztlich nicht nur das geliebte Wesen, sondern die Liebe an sich. Das dumpfe Erwachen, strahlende Aufbrechen, schmerzliche Sich-Vertiefen und stumme Versinken von Dominiques Gefühlen findet sein wunderbares Spiegelbild im Wesen der jungen Frau.

Wir sehen sie das erste Mal (durch Dominiques Augen) als ganz junges Mädchen, das eben aus der Klosterschule entlassen wurde: linkisch, in engen, grauen Kleidern, mit leeren verschlafenen Augen «ni grande, ni petite, ni maigre, ni grasse, avec une taille indécise . . .»

So entspricht sie ganz dem vagen Dahindämmern von Dominiques Innenwelt. Später tritt sie aus diesem unbestimmten Schleier des gleichgültigen Weder-Noch an die Wirklichkeit.

«Elle avait bruni. Son teint ranimé par un hâle léger, rapportait de ses courses en plein air comme un reflet de lumière et de chaleur qui le dorait. Elle avait le regard plus rapide . . . , les yeux comme élargis . . . Elle marchait mieux, d'une façon plus libre . . . Sa voix . . . avait acquis je ne sais quelle plénitude nouvelle . . .» (pag. 78).

Licht, Wärme, Freiheit und Bewegung liegen in diesem strahlenden Bilde. Es ist, als hätte Fromentin alle Sehnsucht seines eigenen, gebundenen Wesens hineingelegt.

Doch ist der Gegensatz von diesem freien Bild zu Dominiques grauer Schülerexistenz doppelt hart. Wenn auch sein Herz, ähnlich der Gestalt des jungen Mädchens aufblüht zu reichem Sein, so hält ihn doch die Wirklichkeit hart umklammert.

Das fast Unerträgliche dieses Unterschiedes mag vielleicht erklären, warum das einzige Bild der Madeleine im glücklichen Sommer ein Bild ihres Schlafes ist.

«Madeleine, à demi couchée, dormait. Ses mains molles et légèrement ouvertes s'étaient séparées de celles du comte. Elle avait la pose abandonnée que donne le sommeil. La chaleur . . . animait ses joues d'ardeurs un peu plus vives, et je voyais dans l'écartement briller l'extrémité de ses petites dents blanches, comme les deux bords d'une coquille de nacre.» (pag. 132).

Der Schlaf — und er ist darin dem Tode ähnlich — befreit den Menschen von allen Fesseln der Konvention und der Pflicht, er löst ihn aus jeder Bindung heraus und lässt ihn in seinem eigenen Geheimnis ruhn. Und wenn das Wachsein Madeleines Dominique oft erschreckt, weil es ihn an den Widerspruch von Wirklichkeit und Traum gemahnt, so ist ihm ihr schlafendes Bild wie eine Schale, in die er seine eigenen Gefühle verströmt. Sobald aber die innere Bewegung hervorbricht, ahnen wir im Bild der zur Leidenschaft erwachten, von Leidenschaft gepeinigten Frau das kommende Verhängnis.

«Elle était dans l'humble attitude que je vous ai dite . . . les deux mains croisées par un effort de volonté . . . tout le corps un peu frissonnant, pâle à faire pitié, les joues comme un linge, les yeux en larmes, grands ouverts . . . » (pag. 154).

Wieder ist ein Einklang da von Madeleines Erscheinung zu Dominiques Herzen, doch ist es ein Einklang der Unruhe und der Schuld. Nichts ist mehr von der ruhigen Gelöstheit, welche Dominique von sich aus auf das Antlitz der Schlafenden warf. Die für ihn gültige Lösung ist schon überschritten und das Gemeinsame ist nur ein jähes Flackern, das schon Kündiger der Auflösung ist.

So betrachtet, will uns Madeleine immer mehr als ein Geschöpf erscheinen, das von fremdem Blute gespiessen wird. Das entspräche auch allem, was wir vom lyrischen Dichter und seinem Verhältnis zum Menschen wissen. Fromentins Geschöpfe, seine Madeleine vor allem, sind darum nicht arm. Sie leben vom Übermass der Innerlichkeit ihres Schöpfers und in jedem von ihnen spiegelt sich ein Teil seines Wesens.

Olivier und Julie

Olivier ist der Schulfreund Dominiques, und Julie die Schwester von Madeleine, die eigentlich Dominique als Gattin zugeordnet gewesen wäre. Beide sind sie mit Dominique-Fromentin verwandt und jeder von ihnen führt einen Teil seines Wesens ins Absurde.

Olivier ist ein Dandy, der in scheinbar kühler Oberflächlichkeit sein Leben vertändelt. Er ist voll äusserer Vorzüge, reich, klug und elegant. Doch auch er kommt nicht zu der letzten Auseinandersetzung mit dem Leben, in kühler Verneinung hält er sich jeden Konflikt fern. Er ist einsam, aber nicht durch sein Übermass an Gefühlen, sondern durch sein Verneinen aller seelischen Kräfte. Diese Negation des Innerlichen, verbunden mit dem klaren Gefühl der Ohnmacht einer flachen Welt gegenüber, führt ihn zum Freitod. Bezeichnend für Fromentin ist, dass er Olivier nicht sterben, sondern als Verstümmelten weiter leben lässt. Nicht einmal diese scheinbar absolute Verneinung im Geistigen vermag sich zu realisieren.

Wenn Olivier mehr Züge des Fromentinschen Geistes trägt, so ist Julie in ihrer unergründlichen Seelenhaftigkeit der letzte Ausdruck seines nach Innen fliehenden Wesens. Selten spricht sie ein Wort, (währenddem Olivier und Dominique lange Gespräche führen) nur im Grunde ihrer Augen wäre wohl ihr Wesen zu enträtseln. Sie liebt Olivier, als suchte sie in dessen kühler Geistigkeit eine Rettung vor dem Versinken in allzuviel Seele. Doch kann diese Liebe nicht erwidert werden und auch Julie wird gänzlich in die Einsamkeit zurückgestossen.

Augustin

Während Dominique als Liebender, Madeleine, Olivier und Julie nur dem Land der Erinnerung angehören, so verkörpert der Lehrer Augustin vor allem die Fromentinsche Gegenwart.

Er ist der Mensch des einseitig zugespitzten Intellektes, der Auseinandersetzung mit dem realen Leben der Pflicht. Doch zeigt sich gerade in ihm die Unfähigkeit Fromentins, die Wirklichkeit zu durchdringen. Die Figur von Augustin ist die langweiligste, trockendste und gewöhnlichste des ganzen Buches.

Es wird bei der Betrachtung des Stils ausführlich von seiner Art zu sprechen die Rede sein, denn Augustin fühlt und lebt nicht, sondern er redet. Er ist der starre Gegenpol zu Dominiques fliessendem Wesen.

«... très peu sensible... assez indifférent au cours des saisons, invulnérable à tant de sensations... froid, méthodique...» (pag. 44). Er verkörpert das Ideal eines bürgerlichen Zeitalters, das sein Ziel in der Erreichung äusseren Lebenserfolge sieht und an die kalte Beherrschung des Daseins durch den Verstand glaubt.

Erst meinen wir, Fromentin nähme diesen Menschen nicht eigentlich ernst und stelle ihn mehr des Gegensatzes halber neben den jungen Dominique. Doch stellen wir am Ende des Buches fest, dass die ganze Rahmen-

erzählung in der Gegenwart, in eine Art Apotheose dieses braven, aber nichtssagenden Menschen mündet. Es ist, als schämte sich der Dichter Fromentin plötzlich, dass er so tief in die Erinnerung, in bewegtes Sein, in Leidenschaft und Seele niederstieg und als wollte er nun seine Zugehörigkeit zu Geist und Gegenwart, zu Willen und Verstand durch die Verherrlichung ihres absolutesten Vertreters doppelt unterstreichen.

III. Die Gegensätze im Bild der Landschaft

1. *Lyrisches Naturgefühl*

Auch der innerlichste Mensch ist auf irgend eine Art mit der äusseren Welt verbunden, mit der Welt der Dinge, des Raumes, der Landschaft. Es soll nun unsere Aufgabe sein, langsam und schrittweise dieser Aussenwelt im Werke des Dichters nachzugehen, ihren heimlichsten Konturen nachzuspüren, um an ihnen so viel vom Wesen des Künstlers abzulesen, als nur irgendwie möglich ist. Doch müssen wir das eine festhalten, das wir schon bei den Personen und bei der Liebe ausgedrückt fanden, dass es für den lyrisch bewegten Menschen keine Trennung zwischen Aussen und Innen gibt, und dass er nur soweit in der Welt lebt, als die Welt auch in ihm ruht. So ist er in seinen glücklich gelösten Augenblicken alles, ist Baum und Blüte, Gang der Gestirne, Spiel der Wasser und Vogelflug.

Der Romantiker Lamartine sagt darüber in *Graziella*: «C'est que chacun porte avec soi son point de vue. Un nuage sur l'âme couvre et décolore plus la terre qu'un nuage sur l'horizon. Le spectacle est dans le spectateur . . .»

Am reinsten und mächtigsten ist dieses Aufgehen in der Natur wohl erstmals in den «*Rêveries d'un promeneur solitaire*» von J. J. Rousseau dargestellt worden.

Dort, in der fünften «Promenade», die den Dichter abends an die Ufer des Sees führt, lebt mit unerhörter Intensität, was wir lyrisches Naturgefühl nennen möchten.

Hier fühlt ein Mensch übermässig seine Innerlichkeit in der Landschaft aufgehen, er hört sein Blut in ihr pochen, und im «flux et reflux de cette eau, son bruit continu, mais renflé par intervalles» fliesst sein eigenes Sein dahin. Ein wundersames Glück erfüllt den Menschen in diesen Augenblicken des Einswerdens mit der Landschaft, in denen der Urgrund des Lebens in ihm steigt und fällt wie die Wasserflut. Doch haben die Wasser ihren Höhepunkt erreicht, müssen sie wieder sinken, der Gegenstand wird zum Gegenstand, die Welt wird Welt, und die Seele ist abermals einsam wie zuvor.

Uns aber bleiben von diesem Ineinanderfliessen von Seele und Landschaft die seltenen, aber reinen und starken Bilder einer Verwirklichung, die ein Abglanz von dem sein mögen, was den lyrischen Dichter bewegen musste, der sie schuf. Auch Fromentin war die Gnade dieser Verwirklichung zu seltenen Malen gegeben, und die schönen Bilder dieses Einswerdens von Aussen und Innen sind wohl am ehesten mit dem Rousseauschen Abendgang zu vergleichen. Doch bewahrt sich sein Wesen seinen eigenen, besonderen Ton, dem wir nun vorerst im einzelnen nachzugehen haben.

2. Fromentin und die Natur

Obwohl der Dichter in den Jahren seiner Reife ein Stadtmensch geworden war, blieb er doch immer der Natur zutiefst verbunden. Sie war für ihn nie Kulisse, vor der sich sein Werk theatralisch abspielte, sie gehörte von Jugend auf zu ihm, wie er zu ihr. Seine Kinderzeit in La Rochelle und lange Sommermonate auf einem Landgut in St. Maurice mochten den Grund zu dieser Verbundenheit gelegt haben. In Dominique sagt er: «N'en déplaise à ceux qui pourraient nier l'influence du terroir, je sentais qu'il y avait en moi je ne sais quoi de local et de résistant que je ne transplanterais jamais qu'à demi. Je vivais à Paris comme dans une hôtellerie où je ne pouvais demeurer longtemps, où je pourrais mourir, mais où je ne serais jamais que de passage.» (pag. 108).

Die heimatliche Erde, ihr sanftes, weiches Licht, Himmel und Erde in ihrer ganzen Weite, sie bilden den Grund für Fromentins Wesen. Alles ist ihm so angepasst, dass es ihm nicht schwer wird, darin zu ruhen. Sein Inneres kann sich unverletzt in diesen Raum ergiessen, der keine bestimmten Grenzen und keine harten Konturen hat.

Zur künstlerischen Formwerdung dieser Verbundenheit bildete Fromentins Doppelbegabung als Maler und Schriftsteller das gute, untrügliche Instrument. Sein Malerauge vermochte den feinsten Abstufungen des Lichtes nachzuspüren, es erfasste die Farben in ihren duftigsten Schleiern, es wusste um das geheimnisvolle Spiel von Licht und Schatten.

Die Feder aber, die alle diese Malereindrücke in die Welt des Wortes transponierte, musste leicht und doch klar geführt werden, sie musste, wollte sie dem Auge des Künstlers entsprechen, einfach bleiben, auch in der Wiedergabe der delikatesten Stimmungen, sie musste das Mass finden zwischen der Grösse der äusseren Schau und der Zartheit der inneren Empfindung.

Doch darf man nicht vergessen, dass Auge und Feder, Sinn und Geist nur Instrumente sind, die ohne den mächtigen Impuls von Innen nur kalt

registrieren würden. Sie wären nur ein Apparat, der genau und minutiös arbeitet, dessen Ergebnis aber nie an das einfachste künstlerische Gebilde herankommt. Und so wäre auch Fromentins Bild der Landschaft kalt und beziehungslos, wenn nicht zu den zwei ersten Gaben, der Sinne und des Geistes, noch die starke Macht der Seele hinzukäme, welche die Dinge verwandelt und ihnen Sinn und Gehalt verleiht.

3. *Bewegte Welt und flache Welt*

Nicht immer aber klingen bei Fromentin Auge, Feder und Herz gleichermassen zusammen. Oft vermag ein Bild nicht bis in die Tiefe des Herzens zu dringen, oder die Seele ist allzu versunken in sich selbst, um das Aussen zu berühren. Dann bleibt das Bild Bild und entbehrt jenes warmen Hauches, den nur die hingebende Liebe zu geben vermag.

«Le pays était plat, fade, mouillé. Une ville basse, hérissée de clochers d'église commençait à se montrer derrière un rideau d'oseraies. Les marécages alternaient avec des prairies, les saules blanchâtres avec les peupliers jaunissants. Une rivière coulait à droite et roulait lourdement des eaux bourbeuses entre des berges souillées de limon. Au bord et parmi des joncs pliés en deux par le cours de l'eau, il y avait des bateaux amarrés chargés de planches et de vieux chalands échoués dans la vase, comme s'ils n'eussent jamais flotté. Des oies descendaient des prairies vers la rivière et couraient devant la voiture en poussant des cris sauvages. Des brouillards fiévreux enveloppaient de petites métairies, qu'on voyait de loin, perdues dans des chanvrières, sur le bord des canaux, et une humidité qui n'était plus celle de la mer me donnait le frisson, comme s'il eût fait très froid.» (pag. 50).

Viele Landschaften und Räume von Fromentin sind so aufgebaut. Er zeichnet erst die zerfliessende Linie des Horizonts, um dann Schritt für Schritt von der Weite in die Nähe zu gelangen, von der Umwelt zu seinem eigenen Ich.

Im ersten Satz wird die horizontale Richtung als trostlose Atmosphäre gegeben. Dann taucht am Himmel, weit in der Ferne eine Stadt auf, dann die Sümpfe, der Fluss, ein paar Vögel, die vor dem Wagen aufflattern, und zuletzt langten wir dort an, wo alles Geschehen seinen Brennpunkt findet, beim Ich, «me donnait le frisson».

Die Adjektive, Partizipien und Adverbien: plat, fade, mouillé, bas, lourdement, bourbeux, amarrés, échoués, pliés en deux, fügen sich alle in die horizontale Fläche ein, die dem Bild sein wesentliches Gepräge gibt. Das

monotone Nebeneinander der Sätze: ... les marécages alternaient avec des prairies, les saules blanchâtres avec les peupliers jaunissants ... verstärkt diesen flachen Eindruck.

Auch tonlich ist diese Stelle kaum durchlebt, ausser dem «cri sauvage» der wilden Ente durchbricht kein Laut die schwere Stille.

Im Bilde der festgepflockten Schiffe und der im Schlamm eingesunkenen Lastkähne findet die trostlose Auswegslosigkeit des Menschen, der in dieser öden Welt zu leben gezwungen ist, ihr wesentliches Gleichnis. Doch gibt es bei Fromentin auch Stellen, in denen der Einklang zwischen Schau, Ausdruck und Empfindung ein vollkommener ist. Es sind jene Seiten des glücklichen Sommers, in denen Madeleine an Dominiques Seite die Weite der heimatlichen Landschaft erlebt.

«Quelquefois le soleil se couchait que nous étions encore assis sur la côte élevée, occupés à regarder mourir à nos pieds les longues houles qui venaient d'Amérique. Des navires passaient tout empourprés des lueurs du soir. Des feux s'allumaient à fleur d'eau: soit la vive étincelle des phares, soit le fanal rougeâtre des bateaux mouillés en rade, ou les feux résineux des canots de pêche. Et le vaste mouvement des eaux, qui continuait à travers la nuit et ne se révélait plus que par rumeurs, nous plongeait dans un silence où chacun de nous pouvait recueillir un nombre incalculable de rêveries.» (pag. 128).

Von Anfang an herrscht eine andere Atmosphäre als die der horizontalen Flusslandschaft. Eine Vertikale steht gegen die Weite des Meeres: côte élevée. Und der Betrachter steht auf diesem erhöhten Punkt über der Landschaft, statt wie im vorhergehenden Bild in ihr zu ertrinken. Statt eines kleinen Flösschens, das schwer sein trübes Wasser daherschiebt, brausen hohe Sturzwellen des Ozeans gegen die Felsen. Sie kommen von Amerika, und dies eine Wort reisst nochmals eine Türe auf zu neuen, unbekannten Welten, von denen im ersten Bilde nicht die Rede ist.

Statt der ihrer wahren Bestimmung beraubten, stillgelegten Kähne fahren grosse Schiffe im Abendrot daher. Und erlischt auch dieses langsam, und vermag das Auge nichts mehr wahrzunehmen, so ist doch die Bewegung der Wellen weiterhin dem Ohre vernehmbar und rauscht weiter im Innern der Menschen. Und obwohl das zweite Bild auch ein lyrisches Bild ist, so fliesst doch nicht alles Aussen zuletzt im einzigen Punkt des Ich zusammen: *me donnait le frisson*. Das Erleben ist grösser, allgemeiner, es verbindet Mensch und Landschaft, aber auch Mensch und Mensch im Anblick der Landschaft: *nous plongeait dans un silence*. Eine Gegenüberstellung beider Stellen vermag vielleicht noch klarer für die Unterschiedlichkeit der beiden Welten zu sprechen.

Flache Welt

pays plat, fade, mouillé
ville basse
berges souillées de limon
une rivière ... coulait lourdement
ses eaux bourbeuses
des brouillards fiévreux

des bateaux amarrées et de vieux
chalands échouées comme s'il n'eus-
sent jamais flotté
me donnait le frisson

Bewegte Welt

côte élevée
le vaste mouvement des eaux
longues houles qui venaient de
l'Amérique

des lueurs du soir, la vive étincelle des
phares, le fanal rougeâtre etc.
des navires passaient

nous plongeait dans un silence

Da wo Weite des Raumes und Tiefe des Gefühls zusammenklingen, wird Fromentins Welt lebendig. Stehen ihm keine Schranken entgegen, so fließt sein Innen als starker Strom nach Aussen, beseelt und verwandelt die Landschaft und schafft durch diesen Zusammenklang die reinsten Bilder der Seele.

a) Licht und Schatten

Es soll nun versucht werden, in Stimmung, Farbe und Ton dem Landschaftsbilde Fromentins nachzugehen, von den kleinsten Einzelheiten bis zur grossen Schau. Auch so — durch die sichtbaren Erscheinungen hindurch — kann schliesslich der Weg nach Innen gefunden werden.

Vor der Farbe, die in seinem Buche nie wesentliches Ausdrucksmittel ist, steht für Fromentin das Licht, das Spiel von Sonne und Schatten, Hell und Dunkel.

Es muss ein sanfter Himmel sein, der sich über seine Heimat spannt, ein durchsichtiges Licht, das aus dem unendlichen Raum zwischen Himmel und Erde fällt.

«... au delà commençait la grande mer, frémissante et grise, dont l'extrémité se perdait dans les brumes. Il fallait y regarder attentivement pour comprendre où se terminait la mer où le ciel commençait, tant la limite était douteuse, tant l'un et l'autre avaient la même paleur incertaine, la même palpitation orageuse et le même infini...» (pag. 125).

Bleich und schwermütig legt sich das Licht über die Weite des Landes, und kaum vermag das Auge noch die Grenzen von Himmel und Erde wahrzunehmen. Wie blasse Dämmergeschöpfe sind die Stimmungen des Dichters, sie ertragen das helle Licht kaum, und die Sonne würde sie verbrennen. Darum sucht Fromentin wie kaum ein zweiter die zarten Zwischenstufen

festzuhalten, die blassen, oft schon von Schnee gekühlten Horizonte hinter dem dunkeln Land:

«... un reste de jour éclairait paisiblement la longue tonnelle, les pampres déjà clairsemés formaient sur le ciel très-pâle autant de coupures...» (pag. 218).

Verhaltene, bleiche Tage und schwere dunkle Nächte — es sind die Grundstimmungen dieses lyrisch gestimmten Menschen. In ihnen ist er keiner bestimmten Realität ausgesetzt, in ihnen kann er verfließen und versinken.

Mag er als Knabe in der Vorahnung kommender Gefühle erzittern, mag das Herz des Jünglings unter dem Ansturm der Leidenschaft erschüttert werden, mag er als Mann die bitter süsse Last der Erinnerungen heraufbeschwören, es ist, als ob das Sein im klaren Licht zu viel Entscheidung nach Aussen erforderte und ihm darum zu beschwerlich erschiene.

Sein häufigster Lebensraum ist die herbstlich graue Weite; ihr mildes Licht hüllt Mensch und Ding in einen Mantel, der alle Realitäten verwischt.

«... Cet accent plaintif et tout local se prolongeait indéfiniment dans le calme absolu de cette journée grise. De temps en temps, une pluie fine et chaude descendait à travers l'atmosphère, comme un rideau de gaze légère.» (pag. 135).

Es ist wohl unschwer zu deuten, warum sich Fromentin immer wieder in diese «brûme élégiaque» flüchtet. Sein wahres Leben ist in der wirklichen Welt nur selten zu Hause. Es lebt weit unten in der Erinnerung, und die gegenwärtige Zeit ist immer wieder eine tote Zeit, der die warme Strahlung fehlt.

Doch gibt es glückhafte Augenblicke, in denen die Sonne aufgeht und der Nebel einem kräftigen Lichte weicht.

«L'été était venu. Il y avait un joyeux soleil dans les rues. Des martinets tourbillonnaient gaiement autour d'un clocher pointu, qu'on voyait de ma fenêtre. Sans hésiter une seule minute et sans réfléchir que j'allais perdre en un instant le bénéfice de tant de mois de sagesse, j'écrivis à Madeleine...» (pag. 110).

Mit der Sonne, die endlich aus dem Nebel bricht, steigt Dominiques Herz aus den dunklen Gründen der Ichversunkenheit und sucht spontan einen Zugang zum andern Menschen «... j'écrivis à Madeleine...» Noch eine andere Stelle des inneren Aufbrechens, das mit dem Lichtwerden zusammengeht.

«... le soleil vif et chaud faisait chanter les alouettes et semblait les attirer plus près du ciel, tant elles pointaient en ligne droite et volaient haut.» (pag. 61).

Nach langen trüben Wintertagen, in denen auch der Mensch immer mehr in sich selbst versank, geht strahlend die Sonne auf, und Dominique schreit in einem «bain de lumière». So stark ist die erleuchtende Klarheit, dass die Seele anfangs wie betäubt ist. Es ist, als ob sie die Hände vors Gesicht halten müsste, um dem Übermass des Lichtes standzuhalten.

«... Et je montai précipitamment à ma chambre. Je la trouvai tout illuminée par les rayons du soleil couchant et je fus comme ébloui par le rayonnement de cette lumière chaude et vermeille qui l'envahissait comme un flot de vie.» (pag. 63).

«Un flot de vie» ist bei Fromentin eine wichtige Bezeichnung des Lichtes. Licht ist nicht nur Geist, im Gegensatz zum Dämmerdunkel der Seele, wie wir es in den vorausgehenden Beispielen bestätigt fanden. Es ist auch das Ganze, die Lebensflut. Und es haben hiefür die gleichen Gesetze Gültigkeit, wie für jede wahre Verwirklichung des lyrischen Menschen. Er muss ganz ins Licht tauchen. Aussen und Innen dürfen nicht mehr voneinander getrennt sein, sie müssen zu einem verschmelzen. Der innere Mensch braucht nicht mehr ängstlich die Hände vor die Augen zu legen, um dem Ansturm des Lichtes zu widerstehen, aus ihm selbst strahlt es ja in derselben Fülle.

Zum ersten Male wurde sich wohl Fromentin dieses Zustandes bewusst in seinem frühen Reisebuch: «Un été dans le Sahara.» Er schreibt hier von der ungeheuren afrikanischen Lichtflut: «C'est une sorte de clarté intérieure». Er spürt Licht nicht nur um sich, sondern vor allem in sich. Wohl waren für einen so einseitigen Menschen wie Fromentin, bei dem das Hauptgewicht doch immer nach Innen verlagert ist, die lichtüberfluteten Momente der glückhaften Verwirklichung selten. Doch finden wir sie in «Dominique» in den grossgeschauten Bildern des glücklichen Sommers am reinsten. Hier bedeutet Licht wirklich «un flot de vie». Es ist warm und gut und wird zum Ausdruck glückhafter Erfüllung, Bis in die Nächte hinein geht seine Strahlung, das Abendrot wirft seinen Purpurglanz noch lang auf das Meer, und wenn es dann erlischt, tauchen neue Lichter auf, das Gleissen des Leuchtturmes, das Zwinkern der Schifflaternen.

Wie Dominique selbst diese Zeit betrachtet, ist ihm als liege kein Schatten auf ihr:

«... la même adoration paisible et ardente les baignait de lueurs continues...» (pag. 134).

Diese glückliche Zeit ist bezeichnenderweise Sommerszeit, Zeit des höchsten Lichtes.

Wie die ersten Herbstnebel steigen, naht auch die Zeit des Zurücksinkens:

«Le jour où le soleil qui nous avait comblés, disparut, pour ne plus se montrer que de loin et dans les pâleurs de son déclin, j'y vis comme un triste présage qui me serra le cœur . . .» (pag. 133).

Der Augenblick höchster Erfüllung für den Dichter ist die Möglichkeit des Zusammenklagens mit dem geliebten Menschen. Sinkt die Welle dieses hochgestimmten Gefühls, so sinkt mit ihr auch die Lichtflut. Die Seele zieht sich in das Innere zurück, immer tiefer hinab und es wird langsam dunkel.

Nicht nur auf der Landschaft liegen Licht und Schatten, sondern auch auf den Menschen. Nicht umsonst hat Fromentin in seinen «Maîtres d'autrefois» das Phänomen des Lichtes bei holländischen Malern so gründlich und eingehend studiert. Das Hell-Dunkel ist für ihn von ungeheurer Bedeutung, ja, wie wir gesehen haben, oft eine Frage des Seins oder Nichtseins.

In Dominique wirken Licht und Schatten im Wechsel, geheimnisvoll in der Szene am Spieltisch, in der Dominique plötzlich seinen Stuhl neben Madeleine mit dem gegenüberliegenden Platz vertauscht. Warum? Er weiss es nicht. «Il me sembla seulement que la lueur directe des lampes me blessait et qu'ailleurs je me trouverais mieux.» Er fürchtet das Licht, das sein Inneres gewaltsam blosslegen will. Aber ein einziger Blick zu Madeleine bringt ihm trotzdem auf einen Schlag die halb gefürchtete, halb ersehnte Erkenntnis.

«Cette illumination soudaine au lieu de m'éclairer peu à peu m'apprit en une demi-seconde tout ce que j'ignorais d'elle et de moi même.» (pag. 63).

So ist das Licht nicht nur der allgemeine Begriff für Lebensfülle, es ist auch Wahrheit und Erkenntnis.

Fromentin hat die Wahrheit nie gescheut. Sein Verstand, der neben der fliessenden Bewegtheit des Herzens immer wach war, suchte immer wieder klar zu sehen, zu erkennen, zu analysieren.

Hell, stark und klar trennt das Licht Dinge und Menschen von ihrer Umgebung und zeigt sie in ihrem wahren Sein.

Eine der eindrucklichsten Szenen der plötzlichen hellen «Erleuchtung» ist der Augenblick, in dem Dominique in der Nacht mit ahnungsvollem Herzen am Hause Madeleines steht und durchs Fenster blickt. Im rötlichen Schein der Lampe erscheint ihm das Schicksal in seiner ganzen Wahrheit. Madeleines braunes Haupt über eine Stickerei gebeugt, neben ihr der Vater und ein fremder, junger Mann. So heftig ist diese Erkenntnis, dass er taumelt: «. . . il me semblait que les lumières s'éteignaient.» Noch ist er der Wirklichkeit in ihrem harten Glanz nicht gewachsen. Es wird Nacht um ihn, Freude, Leben und Glanz sind dahin und es bleibt nur der stechende Schmerz der von Aussen nach Innen gedrunghenen Wahrheit:

«Madeleine est perdue, et je l'aime.»

b) Helle und dunkle Farben

Neben der grossen Bedeutung, die im Dominique dem Licht und dem Schatten als Träger aller Lebenskräfte und Lebensfeinde zukommen, ist die Aufgabe der Farbe eine gänzlich sekundäre.

Es zeigt sich hier wieder, dass es Fromentin nicht vor allem darauf ankommt, eine möglichst bunte Vielfalt des Lebens zu geben, sondern die inneren Hauptlinien herauszuarbeiten. Nur gerade die Nuancen, die zum Ausdruck seines Erlebens unbedingt nötig sind, wendet er an. Man halte zum Beispiel die reiche Farbpalette eines Ramuz (wie sie Nelly Lauchenauer in ihrer Dissertation über den Dichter zusammengestellt hat*) neben die nachfolgende kleine Zusammenstellung der Fromentinschen Farben, um ganz zu ermassen, wie spärlich die Mittel sind, die unser Dichter zur Erlangung äusserlicher Farbeffekte anwendet.

Ausser den Nuancen von Weiss, Schwarz und Grau, auch Blau, die alle stark in das Reich von Licht und Schatten hineinspielen, bedient sich Fromentin der Farben selten und setzt sie dann als spärliche Akzente oder Kontraste in das Hell-Dunkel seiner Landschaft.

Grün kommt ganz selten und nur in banalen Wendungen, wie «grünes Laub» oder «grüne Wiesen» vor.

Gelb und Braun sind einmal die herbstlichen Pappeln, einmal das ziehende Wasser, einige Male spricht der Dichter von braunem Haar.

Rot als die Farbe des Blutes, der Leidenschaft und des Feuers steht eher zum inneren Geschehen in Beziehung. Zweimal sucht Fromentin durch diese Farbe Leben in die eintönige Gleichfarbigkeit des herbstlichen Präladiums zu bringen.

Einmal ist es ein Rebhahn, der mit kräftigen, harten Tönen aus dem grauen Nebel sticht:

«... c'était un coq de perdrix rouge magnifique, haut de couleur, le bec et les pieds rouges et durs comme du corail...» (pag. 7).

Ein anderes Mal leuchtet das Rot aus dem Halstuch der jungen Frau, die mit ihren Kindern durch die Wiesen Dominique entgegenschreitet.

Beide Beispiele zeigen, dass hier Rot in malerischer Art gewählt wurde, um einen Kontrast gegen den Grundton zu setzen. In den Seiten des Anfanges, in denen sie stehen, wirken sie wie ein Wetterleuchten des Lebens in dieser sonst eintönigen Welt.

Es gibt vom Maler Fromentin eine Bildnisstudie einer arabischen Tänzerin, in der die rote Farbe eine ähnliche Funktion erfüllt. Ein junges Mäd-

*) C. F. Ramuz und die neuentdeckte Welt. Zürich 1937, pag. 118—119.

chen, fast ein Kind noch, dreht das schöne Haupt, das auf einem biegsamen, knabenhaft schlanken Oberleib ruht, dem Beschauer entgegen. Die Augen unter den hochgeschwungenen Brauen sind geschlossen, die feine Nase liegt in schleierhaftem Halbdunkel. Die Linien des Körpers sind rein und ohne jede verwirrende Sinnlichkeit. Und doch atmet das Bild einen Hauch rätselhafter Verlockung, der aus den Lippen leuchtet, die voll und rot im dunkeln Gesicht liegen. Nochmals wird dieses Rot aufgenommen in einem kleinen Tuche, das sich in der Andeutung eines Schwunges sanft um die Hüften des Mädchens legt.

So wie Fromentin die Leidenschaft seines Herzens nicht in sichtbaren Ausbrüchen nach aussen lebt, so leuchtet auch die Farbe der Leidenschaft in seinem Buche nur selten, aber umso eindrücklicher auf.

Es hat immer seinen besonderen Sinn, wenn sich das weisse Gesicht der Madeleine in der Erregung rötet.

In der Szene der Verleihung der Schülerpreise, an der sie als jungverheiratete Frau teilnimmt, richtet sich der halbverlegene Blick des Schülers Dominique zuerst auf ihr Antlitz. Was fühlte sie bei dieser stummen Begegnung? «Je l'ignore, mais elle devint très-rouge . . .» Wie Dominique dann die heimlich Geliebte erstmals in einem glänzend festlichen Kleide sieht, das ihm auf einen Schlag offenbart, dass sie nicht nur Geisteswesen, sondern eine blühende Frau mit allem Zauber ihrer jungen Jahre ist, vermag er den Blick nicht von den gleissenden Steinen an ihrer Brust zu reissen. Sie bemerkt es:

« . . elle rougit un peu, sembla frissonner des épaules . . .» (pag. 138)

Später ist sie selbst von Leidenschaft besessen und geht in ewiger Unruhe durch ihre Tage: «Elle rougissait sans cause et semblait prise au dépourvu dans la contemplation d'une idée mauvaise.» (pag. 165)

Fromentin stellt die rote Farbe als starken Kontrast zur sanften Landschaft seiner Welt, lässt sie da und dort am Rande eines Bildes, am Körper einer Person, oder in einem weissen Antlitz aufleuchten. Es ist als ob so die unterirdischen Feuerströme für kurze Zeit an die Oberfläche flackerten.

In den Bildern der glücklich durchgestalteten Landschaft aber dürfen wir ein Lösen der Gegensätze feststellen, ein Aufgehen im warmen Lichte der Lebensfülle.

«Des navires passaient tout empourprés des lueurs du soir. Des feux s'allumaient à fleur d'eau: soit la vive étincelle des phares soit le fanal rougeâtre des bateaux mouillés en rade . . .» (pag. 128).

« . . vers sept heures, au moment où la pleine lune apparut au dessus des terres, toute ronde et dans des brouillards chauds qui la rougissaient . . .» (pag. 133)

Hier zuckt die Leidenschaft nicht in kurzen, heftigen Ausbrüchen auf, weit darf sie sich ausbreiten, und Meer, Menschen und Schiffe, den Horizont und die Gestirne in den warmen Schein ihres verbindenden, liebenden Glanzes hüllen.

Blau. Wenn man in Erwägung zieht, wie sparsam Fromentin mit den warmen Farben umgeht, so muss es verwundern, dass gerade die blauen, kühlen Töne ziemlich häufig vorkommen.

Rein und kühl umrahmen sie Madeleines behütete Jugend: «... le bleu qui la paraît si bien et qui faisait valoir avec tant d'éclat sa blancheur sans trouble...» (pag. 70)

«Ce que j'aperçus d'abord, ce fut le voile bleu de Madeleine qui flottait à la portière de la voiture...» (pag. 77).

Sicher ist es vom Dichter nicht ohne Absicht geschehen, dass er das junge Mädchen in Blau wie in eine Schutzfarbe hüllt, gegen die zehrenden Mächte der Leidenschaft. Das würde auch alten Volksbräuchen entsprechen, nach denen das Blaue die bösen Dämonen zu bannen vermag.

Blau ist auch die Farbe von Julies Augen, jenen geheimnisvollen dämmerigen, versunkenen Seen, hinter denen eine Seele gefangen ist, die ihre Berührung mit der Welt nie zu finden vermag.

«Grand, large, avec de longs cils qui n'y laissaient jamais paraître un seul point brillant, voilé d'un bleu sombre qui lui donnait la couleur indéfinissable des nuits d'été...» (pag. 93).

Man denkt bei der Beschreibung unwillkürlich an die Definition des Blauen in Goethes Farbenlehre:

«Das Blaue gibt uns ein Gefühl von Kälte, so wie es uns auch an Schatten erinnert.»

Und damit ist diese Farbe dem Reich der Kontraste von Licht und Schatten nahe gerückt und gehört in ihrer Kühle zu den lebensfernen starren Elementen in Fromentins Landschaftsbild.

«Seul, tout seul dans le crépuscule bleu qui descendait du ciel...» (pag. 64).

«Crépuscule bleu» ist als Atmosphäre dasselbe wie «brûme élégiaque», ein unbestimmter Raum, der vom Menschen keine Entscheidung, keine Bewegung, kein Leben erheischt.

Weiss und Schwarz. So kehrt die Betrachtung der Fromentinschen Farben wieder zu den einfachen Kontrasten zurück: weiss und schwarz, hell und dunkel. In der Betonung dieser gegensätzlichen Beziehungen ist dem Dichter auch die Möglichkeit gegeben, den unmittelbaren Zusammenhang zwischen Innen und Aussen herzustellen.

Madeleine, die als junge Frau in leichte, helle Töne gekleidet erschien,

trägt später nur dunkle Kleider. «Elle était habillée de couleurs sombres . . .» (pag. 206).

Dunkel ist der Hintergrund ihres Bildes, das Dominique in einer Ausstellung erblickt: «C'était un portrait coupé à mi-corps, conçu dans un style ancien, avec un fond sombre . . .» (pag. 196).

In ergreifendem Gegensatz leuchtet weiss aus diesen dunklen Flächen der unmittelbarste äussere Ausdruck der menschlichen Seele: das Gesicht. «Je me trouvai donc face à face avec le regard paisible et le blanc visage de Madeleine.» (pag. 65).

Alles Licht, das innere und das äussere, konzentriert der Dichter auf dieses Antlitz, in dem sich Ruhe und Erregung des Geschehens widerspiegeln. «. . . elle était . . . pâle à faire pitié, les joues comme un linge . . .» (pag. 154).

«Elle se tenait devant moi . . . les joues livides . . .» (pag. 205).

Nicht in der Farbengebung also liegt das Besondere, das nur diesem Künstler zur Verwirklichung Aufgetragene. Das spürt man deutlich, sobald man den Schritt von seiner leichten Gleichgültigkeit dem Malerischen gegenüber, zur Gestaltung der seelischen Vorgänge tut, wie sie sich in der Gegenüberstellung von Hell und Dunkel, Licht und Schatten äussert.

Erst aus dem Zeitlichen, aus der Innerlichkeit heraus können Fromentins Bilder entstehen und nicht das Aussen, mit dem sich jeder Maler auseinanderzusetzen hat, ist ihm wichtig, sondern das Reich der Seele. Und die Erfahrungen des Malers sind nur dann von Belang, wenn sie sich mit dem Erfassen subtiler Lichteffekte, Festhalten von delikaten Stimmungen abgeben, und so das Wesen des Künstlers unmerklich zu seinem ihm eigenen Arbeitsfeld führen.

c) Ton und Stille

Im abgerundeten Bilde des Künstlers und seines Werkes darf die Betrachtung des Tones nicht fehlen. Wohl liegt beim «Maler» Fromentin dem ersten Anschein nach das akustische Erleben und Festhalten der Welt nicht selbstverständlich da, doch je weiter man in seinen Roman Dominique dringt, desto tiefer ist man überrascht über die Bedeutung gerade dieser Erlebnis-sphäre.

Das Bild der äusseren Welt ist ihm nicht nur ein mit dem Auge erfassbares, es ist ihm auch ein mit dem Ohre zu hörendes. Ja, durch das Gehör vermag er sogar Stimmungen wahrzunehmen, die dem Auge verschlossen bleiben müssen. In einem Brief an den Freund, Armand du Mesnil, schreibt er 1851:

«J'ai été particulièrement heureux de me trouver l'oreille aussi délicate, aussi prompte à reconnaître les bruits; c'est incalculable ce qui se perçoit d'émotions dans ce grand silence de la campagne surtout en hiver . . .»

Und im Dominique steht an einer Stelle:

« . . . et la preuve, c'est que le seul témoignage un peu vif qui me soit resté de ces continuellen embuscades, c'est la vision très nette de certains lieux, la note exacte de l'heure et de la saison et jusqu'à la *perception de certains bruits*.» (pag. 37).

Im zweiten Beispiel liesse sich die Aufmerksamkeit für Töne als eine allgemeine Eigenschaft eines allen Eindrücken offenen Menschen darstellen. Doch zeigen die Briefstelle und weitere Betrachtungen über den Ton im Landschaftsbild, die folgen werden, dass eine Hellhörigkeit besonderer Art vorhanden ist, und dass neben dem Maler auch ein verborgener Musiker in Fromentin lebte.

Seine Kritiker und Biographen sprechen zwar nie von der Musik. Nur Thibaudet streift dieses Thema einmal, wenn er sagt: «Il me semble que Fromentin ait eu l'élégance suprême d'écrire son roman en musicien plutôt qu'en peintre. On y a souvent l'impression d'une suite musicale.»

Der Kritiker schreibt diesen Satz bei der Betrachtung von Fromentins Schaffen, das seinen Impuls in so reichem Masse aus der Er-Innerung erhält und das Fromentin selbst in Dominique folgendermassen zu definieren versucht:

« . . . il se formait en moi je ne sais quelle mémoire spéciale, assez peu sensible aux faits, mais d'une aptitude singulière à se pénétrer des impressions.» (pag. 37).

Dieses Grundgefühl, das immer wieder von besonderen Einzelheiten weg zum allgemeinen Eindruck strebt, ist demjenigen des echten Musikers verwandt. Auch er muss dem Namen- und Gestaltlosen Ausdruck geben, und die äusseren Geschehnisse sind für ihn ohne Belang. Auch er muss wartend nach Innen horchen und dann versuchen einen Abglanz der inneren Welt als Werk auferstehen zu lassen.

Doch fehlt Fromentin neben dem unerlässlichen innern Fluss auch nicht ein gewisses Mass, um ihn zu bändigen.

Viele seiner lyrischen Stellen sind von grosser musikalischer Schönheit, blühend und reich im Ton, aber doch einer Harmonie untergeordnet.

Als Beispiel mag der reiche (vielleicht allzureiche) Frühlingssatz stehen, oder von seltenem Ebenmass ist:

«Dans les profondeurs des feuillages	8
sur la limite du jardin	8

dans les cerisiers blancs	6
dans les trôènes en fleurs	7
dans les lilas chargés de bouquets et d'aromes	
toute la nuit	4
pendant ces longues nuits	6
où je dormais peu	5
où la lune éclairait	6
où la pluie quelquefois tombait	8
paisible, chaude et sans bruit	7
comme des pleurs de joie	6
pour mes délices et pour mon tourment	10
toute la nuit les rossignols chantaient	10» (pag. 41).

Neben diese oft vom Verfliessen ins Uferlose bedrohte Harmonie, darf man wohl noch Fromentins Vorliebe für die Antithese stellen, diese stark intellektuelle Neigung, die eine Beziehung hat zum Kontrapunkt in der Musik. Von der Antithese wird später im Kapitel über den Stil die Rede sein. Ein einziges Beispiel mag zeigen, wie die Durchführung eines Gedankens in Thema und Gegenthema der Durchführung eines musikalischen Einfalls in Stimme und Gegenstimme nicht unähnlich ist.

«Et puis dans ce contraste du mouvement des vagues et
de l'immobilité de la plaine,
dans cette alternative de bateaux qui passent
et de maisons qui demeurent,
de la vie aventureuse
et de la vie fixée,
il y avait une intime analogie
dont il devait être frappé plus que tout autre,
et qu'il savourait secrètement
avec l'âcre jouissance propre aux voluptés d'esprit qui font
souffrir.» (pag. 22).

Die Welt der Unruhe, der ziehenden Wasser, der fahrenden Schiffe ist der Unbeweglichkeit der Ebene gegenübergestellt, der brausende vergangene Strom der Zeit der gegenwärtigen Erstarrung des Raumes.

In regelmässigen Satzgliedern folgen sich in fast genauer Entsprechung die Ausdrücke des Fliessens: Mouvement, bateaux qui passent, vie aventureuse, mit den Ausdrücken des Stehens: immobilité, demeurent, fixée. Im letzten Satzteil, in den die Bilder schon verwandelt aufgegangen sind, steht

die innere verbindende Haltung des Menschen, gleichsam als Auflösung der gegensätzlichen Stimmen in den Ausdrücken: *âcre jouissance, voluptés qui font souffrir*.

Das Getrennte ist so zu einer, wenn auch relativen Einheit gelangt.

Thibaudets Bemerkung allerdings bezieht sich nicht auf Einzelheiten, sondern auf das Ganze. Und er hat einen guten Vergleich gewählt, wenn er die Folge der einzelnen unbenannten Kapitel in Dominique mit den Sätzen einer musikalischen Suite vergleicht. Das innere Thema der Erinnerung geht durch das ganze Werk nie verloren, was sich ändert, ist allein der Rhythmus des Geschehens, der bald schwerflüssig und dumpf, bald leidenschaftlich bewegt, bald still und resigniert ist.

Mit Thibaudet würden wir die Darstellung des Zimmers, in welchem Dominiques Vergangenheit eingeschlossen ist, als eine Art, wenn auch langweiliger Overture oder Exposition des Werkes betrachten, in dem die Hauptthemen flüchtig angedeutet sind, die später zur Durchführung gelangen.

Der Ton im Landschaftsbild

Die akustische Grundstimmung von Fromentins Landschaft ist vor allem die Stille. Sie entspricht den unbestimmten Dämmerfarben des Herbstes, ist selbst eine Art von *«brûme élégiaque»*. Sie ist auch der dunkle Hintergrund der Nacht.

«La nuit venait et faisait descendre entre nous de longs silences, autorisés par ces heures douteuses où l'on parle moins et plus bas.» (pag. 80).

Die Geräusche, die in diese Stille fallen, können harmonisch ein Teil der Atmosphäre werden, sie können aber auch misstönend und schrill aus der Grundstimmung herausfallen.

«... et j'entendais en m'endormant le bruit du vent dans les arbres et ce ronflement de la mer, dont l'enfance de Dominique avait été bercée.» (pag. 23).

«Plus de bruit, ou fort peu; mais chaque note plus distincte. Une sonorité extrême dans l'air, surtout le soir et la nuit. Le chant d'un roitelet de muraille se prolongeait à l'infini dans des allées muettes et vides, sans obstacles au son, imbibées d'air humide et pénétrées de silences.» (pag. 43).

Das Brausen des Windes, das Tosen des Meeres und auch der Gesang eines Vogels werden zum Teil der ewigen Dauer.

Sogar die menschliche Stimme kann eine Einheit mit der Landschaft bilden:

«A quelque distance que ce fût, on distinguait la voix des valets de labour qui stimulaient les attelages. Cet accent plaintif et tout local se prolongeait indéfiniment dans le calme absolu de cette journée grise.» (pag. 135).

Andere Töne, wie der Hahnenschrei, oder der Klang der Dudelsäcke an einem Dorffest brechen die Stille auf, statt in ihr unterzugehen: «...mais il en jouait du moins avec une violence telle, il en tirait des sons si loguement prolongés, si perçants, et qui déchiraient avec tant d'aigreur l'air sonore et calme de la nuit ...» (pag. 111).

Es sind Äusserungen kräftiger, bäuerlicher Lebensfreude, die zu dem inneren Leben Fromentins in keinerlei Beziehung stehen. Wie das allzugrelle Licht den empfindsamen Menschen kränkt und in sich selber zurückstösst, so vermögen auch die harten Töne keine Verbindung zu schaffen zwischen der Welt und seinem Innern.

Auch der Schlag der Stunden fällt als harte Mahnung an die «réalités dérisoires du lendemain» in die Geschlossenheit eines seelischen Zustandes:

«... puis j'entendis sonner les vêpres, et ce bruit de cloches, accompagné de mille souvenirs, m'attrista, comme un rappel à des contraintes sévères. Je pensais qu'il faudrait revenir, rentrer avant la nuit, m'enfermer de nouveau ...» (pag. 63).

Doch gibt es Augenblicke, in denen der Mensch fühlt, dass er zu grösserem Aufbruch seines Wesens aus einer dämmernden Welt gerissen werden soll.

«Vers le milieu de la nuit, j'entendis à travers toit, à travers la distance, à toute portée de son, un cri bref, aigu, qui, même au plus fort de ces convulsions, me fit battre le cœur comme un cri d'ami. J'ouvrai la fenêtre et j'écoutai. C'étaient des courlis de mer qui remontaient avec la marée haute et se dirigeaient à plein vol vers la rivière. Le cri se répéta une ou deux fois, mais il fallut le suprendre au passage, puis on ne l'entendit plus.» (pag. 96).

Nicht nur die Flut des Meeres ist im Steigen (marée haute), auch im Menschen wachsen die Grundwasser der Seele an und drohen ihn zu überschwemmen. Der schrille Schrei des Vogels ist nichts anderes als ein warnendes Vorzeichen dieses Aufbruchs.

Der Ton ist hier also eine notwendige Kraft, die mithilfe die Wand zwischen aussen und innen zu durchstossen.

Ton und Stille stehen in Dominique im ähnlichen Verhältnis zueinander wie Licht und Schatten. In ihrer Wechselwirkung äussert sich das Geheimnis von Fromentins Wesen, das allzu oft in der enttäuschten Mattheit einer Grundstimmung gefesselt bleibt und nur in seltenen Augenblicken den Zusammenklang von Sehnsucht und Wirklichkeit erlebt.

d) Innen und Aussen im Spiegel der Jahreszeiten

Farben, Töne, Licht und Schatten haben sich uns in Fromentins Buch immer wieder als Schale erwiesen, die gesprengt werden muss, um einem Grösseren Raum zu machen. Und selten erweist sich wohl die Bedeutung des Amielwortes: «Un paysage quelconque est un état de l'âme» so klar wie im Naturbild dieses Dichters.

Diese Wechselwirkung von Innen und Aussen ist auch an der Betrachtung der Jahreszeiten abzulesen. Nach all den vorausgegangenen Beobachtungen dürfen wir die Grundtatsache festhalten, bevor wir den Gang durch das Jahr antreten: der Mittelpunkt ist unverrückbar das Ich. In jede Zeit des Jahres, in jeden Sektor des Kreises streckt es seine Strahlen, um dann gekühlt, gebrochen oder erwärmt wieder ins Innere zurückzuweisen. Zwei Zeiten des Jahres treten besonders hervor: Der Herbst und der Sommer. Der Herbst als Ausdruck einer «décomposition» der äusseren Welt und der immer stärkeren Neigung nach Innen, der Sommer als Beweis der möglichen glückhaften Verwirklichung der Seele in der Welt. Dazwischen tragen Frühling und Winter mehr allgemeine Züge, die sich in die grossen Hauptlinien eingliedern lassen.

Der Frühling

Es ist die Zeit des Aufbruches der Gefühle, der jugendlichen Befreiung von aller Erstarrung. Alle äusseren Elemente der Landschaft gehen zu einem Ganzen auf: das Licht — soleil vif et chaud, l'âtre et mordant soleil d'avril, des frissons de lumière —; der Ton — un cri bref et aigu —; Vögel singen und steigen in die Luft und mit ihnen wetteifern farbige Drachen, welche die Kinder in den «clair azur» flattern lassen. Der Mensch ist aufgerüttelt: — stimulé, pénétré — und der Wunsch zu handeln bemächtigt sich seiner. Dieses Frühlingsempfinden ist aber nicht der wesentliche Ausdruck eines Grundzuges von Fromentins Wesen und verdient nur wegen seiner Ichbezogenheit Beachtung.

Der Sommer

Wenige Stellen reden unmittelbar vom Sommer, die hohe Zeit der Erfüllung war für Fromentin spärlich bemessen. Doch sind die «deux mois de rêve» Sommermonate, über denen Wärme, Licht und Erfüllung liegen. Schiffe fahren weit ins Meer hinaus, von glücklichen Winden getrieben, Netze fallen in den Grund, damit auch die Welt der Tiefe in die Existenz

einbezogen werden kann. Kein Misston klingt auf zwischen Natur und Mensch, oder dann geschieht es in einer grossartigen Auseinandersetzung, wie in der Szene des Leuchtturmes, von der noch die Rede sein wird. Aber auch die Einheit der Menschen erreicht ihren Höhepunkt:

«... lorsque je distinguais en elle l'écho tout à fait exact et comme l'unisson de la corde émue qui vibrait en moi.» (pag. 127).

Für den Liebenden, dem die Landschaft Stimmung und Zustand der Seele ist, gibt es kein untrüglicheres Mittel zur Erforschung des anderen Herzens als die Gemeinsamkeit im Anblick des Raumes. Der glückliche Zusammenklang mit dem andern Menschen wird dann für ihn zur schönsten Erfüllung.

Der Herbst

Der glücklichen Verbindung von Innerem und Äusserem des Sommers steht das einseitige Betonen des Inneren im Herbst gegenüber.

Das Buch Dominique ruht grossen Teils im Herbst, es öffnet sich in ihm: «... la première fois que je le rencontrai, c'était en automne...» und es schliesst seinen Kreis in derselben Zeit des Jahres: «... la saison alternée de soleil, de tièdour et de pluie, et remarquablement douce, quoique nous eussions passé la mi-novembre, était bien faite pour mettre en joie tout esprit fopcièrement campagnard.»

Doch ist es eine ganz besondere Art des Herbstes, die sich zum Beispiel von derjenigen der Romantiker vollkommen unterscheidet.

Armand Hoog weist in seinem Vorwort zur Ausgabe des Dominique in den «Editions de Cluny» auf diesen Unterschied hin. Er stellt den stillen, friedlichen Herbsthimmel Fromentins neben den stürmischen in Chateaubriands René.

«Les arbres, qui déjà n'étaient plus verts, le jour moins ardent, les sombres plus longues, les nuits plus tranquilles, tout parlait avec le calme propre à l'automne, de déclin, de défaillance, d'adieux.» (pag. 46).

Keine Farben sind mehr da, Wärme und Licht haben ihre Strahlung verloren, Schatten steigen, und die Stille legt sich über die Welt. Alles, was wir im einzelnen als Zerfallerscheinungen äusseren Lebens betrachteten und bewerteten, fliesst in dem Herbstbild zusammen zu einer kleinen Elegie, die mit den drei Schluss-Epitheten: Déclin, défaillance und adieux in einer Reihe des Niedersinkens endigt.

Welche Verlagerung vom rhetorischen Ausruf Chateaubriands: «Levez-vous vite, orages désirés qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie!» zu Fromentins Mässigung, die im Herbst nicht die Gewitter

sucht, sondern den stillen Verfall «un calme déclin». Kaum vermag man es vor diesem Herbstbild noch zu glauben, dass auch Dominique einmal von leidenschaftlicher Bewegung erfüllt war, die sich in den Raum hinein verwirklichen konnte.

Und doch darf man das Wissen um die andere Möglichkeit des Fromentinschen Wesens nicht aus den Augen lassen. Dann erst versteht man seine Haltung dem Herbst gegenüber, die fast immer etwas müde Resigniertes an sich hat. Sagt nicht der Satz, der von seinem Verhältnis zum Herbst spricht, genug?

«Tant pis pour ceux qui sont nés dans les brouillards d'octobre...» (pag. 5).

Das Dasein in einer verfliessenden Welt «brouillards d'octobre» ist nicht gewollt und nicht erstrebt, es ist durch Schicksal und Zeit aufgezungen.

Der Winter

Der Winter ist in Dominique nichts anderes als die Fortführung des herbstlichen Verfalls, die Betonung der Erstarrung und der endgültige Untergang der inneren Mächte.

Konnte der Dichter einen adäquateren Rahmen finden für das einschneidende Ereignis der Hochzeit Madeleines mit Monsieur de Nièvres als den eines kalten Wintermorgens?

«C'était vers la fin de l'hiver, par une gelée rigoureuse. Le souvenir d'une réelle douleur physique se mêle encore aujourd'hui comme une souffrance ridicule, au sentiment confus de mon chagrin» (pag. 93).

Hat einmal die Welt der bürgerlichen Konventionen in ein fließendes Leben gegriffen, so ist kein Entrinnen mehr möglich. Die Ströme des Daseins müssen in unerbittlichem Froste erstarren.

Das zeigt sich noch deutlicher in der folgenden Stelle:

«Il faisait très froid. La terre était dure, la nuit presque complète, au point que la ligne des côtes et la mer ne formaient qu'un horizon compact et tout noir. Un reste de rougeur s'éteignait à la base du ciel et blêmissait de minute en minute. L'eau des marais était prise.» (pag. 215).

Die Härte dieses erstarrten Bildes, wie es sich dem heimkehrenden Dominique darbietet, ist vollkommen und trostlos. Das letzte Licht, die letzte Farbe, die letzte Bewegung sind aus ihm gewichen. Der Mensch lebt nun in einer kalten Welt der seelenlosen Dinge.

Wie der Kreis der Jahreszeiten sich schliesst, so rundet sich uns auch Fromentins Wesen zum ihm eigenen Sein. Es lebt in einer Bewegung, die aufbricht, zu kurzem Glanze aufblüht, dann langsam erstarrt und still steht.

IV. Die Gegensätze im Stil

«Si on veut suivre les progrès de l'âge, il faut considérer l'extérieur de l'homme plutôt que les allures de sa pensée, analyser sa palette, n'étudier que sa pratique.» (Les Maîtres d'autrefois, pag. 44).

1. Allgemeines

Wir haben in den vorhergehenden Seiten versucht, uns der Welt des Dichters von verschiedenen Seiten zu nähern, vom Raume her und von der Zeit. In der Wechselwirkung von Landschaft und Seele, Aussen und Innen, glaubten wir das Wesen des Dichters zu erkennen, in seiner Grösse und in seinen Grenzen.

Nun soll vor allem die Sprache in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt werden, an ihren Nuancen wollen wir versuchen zu ermessen, wie weit der Raum war, den dieser Künstler zu umfassen vermochte, wie tief die Spannung und wie gross die Gegensätze.

Wie beim Maler, von dem Fromentin im anfangs zitierten Satze spricht, soll es nun nicht um die «allures de la pensée» gehen, die so leicht zu verfälschen oder willkürlich zu interpretieren sind.

«Palette et pratique», die wir für die Sprache gewöhnlich mit dem Ausdruck «Stil» wiedergeben, sollen als authentische Zeugnisse eines dichterischen Ausdruckswillens vor uns stehen.

Doch müssen wir uns auch hier immer vor Augen halten, dass wir lebendige Substanz vor uns haben und nicht tote Buchstaben. Denn Stil ist etwas Werdendes, er ist der Ausdruck eines ewigen Ringens um die Form, die dem Dichter als letzter Ausdruck seiner Persönlichkeit vorschwebt. Und wenn auch das Ergebnis etwas sehr Einfaches ist, das scheinbar klar und unverrückbar auf dem Papier steht, so ist doch sein Werden vom grossen Geheimnis alles Wachsenden umgehen. Und unendlich viele Komponenten müssen zusammenklingen in harmonischer Einheit, soll wahre Form entstehen.

Goethe sagt: «Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazuzutun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.»

Der Umstand, dass die Sprache im Grunde ein abgegriffenes Werkzeug ist, das von jedem einigermassen gebildeten Menschen gehandhabt werden kann, erleichtert unsere Aufgabe keineswegs.

Es mag uns damit ergehen wie mit Menschen, in deren Nachbarschaft wir unser Leben verbringen: sie sind uns oft zu nah, als dass wir ihr Wesen

noch klar zu erkennen vermöchten, und der Bruder kann uns grössere Rätsel aufgeben, als irgend ein fremder Mensch, mit dem uns das Leben zusammenführt.

Darum ist die Aufgabe: «analyser la palette et étudier la pratique» fast leichter bei einem Maler oder einem Musiker durchzuführen, deren Werkzeuge etwas Besonderes, zum vornherein Distanzierendes haben. Es fällt ja auch niemandem ein, beim Maler oder auch beim Musiker die feinere Abgrenzung durchzuführen, wie wir sie bei den Schreibenden zwischen Schriftstellern und Dichtern ziehen. Während die Kunst der andern schöpferisch tätigen Menschen als absolut betrachtet wird, erscheint der Schreibende immer erst von einer gewissen Grenze an als Künstler.

Dazu kommt, dass es Sprachen gibt, die dem persönlichen Ausdruckswillen des Schaffenden mehr entgegenkommen als andere. Das ist gerade beim Französischen, das immer wieder in das Mass der Tradition zurückgebündelt wurde, bekanntlich nicht der Fall. Es müsste sich dieser so strengen, so geistvollen Sprache ein Mensch bedienen, der auf besonderem Grund gewachsen, in eigenwilliger Persönlichkeit sich seine eigene Sprache neu erschüfe, wie es zum Beispiel ein Ramuz getan hat. Aber alles, was wir von Fromentin wissen, lehrt uns, dass bei ihm diese besonderen Umstände nicht da waren. Er verbrachte sein Leben in einem konservativen, gebildeten Milieu der Provinz und später der Hauptstadt Paris. Er durchlief gute Schulen, die ihn die Erfurcht vor der klassischen Sprache lehrten. Und das Wichtigste: er war kein Revolutionär. Er wollte nicht aus den Reihen treten. Er sah seine Aufgabe nicht darin, alte Ausdrucksformen zu zertrümmern, um neue Werte an ihre Stelle zu setzen. Zu solch gewalttätigem und was die Sprache betrifft, für den Franzosen fast ungeheuerlichen Tun, war er zu fein und zu verletzbar. Er übernahm das Werkzeug, wie man es ihm bot und setzte seine Ehre darein, es möglichst rein weiterzugeben.

Wir finden keine grossen Besonderheiten in Fromentins Satzbau, die vom klassischen Sprachbild abweichen würden. Seine Sätze sind gewöhnlich und einfach. Es ist nichts, oder fast nichts da, das uns von aussen her anspränge.

Was den Wortschatz betrifft, so konnten wir bei der Betrachtung des Landschaftsbildes immer wieder eine grosse Scheu und Zurückhaltung vor allzuviel und allzu besonderen Ausdrücken feststellen, eine durchgehende Beschränkung auf das Einfache, ja oft fast Banale. So ist also Fromentins Werk keine Fundgrube für den Liebhaber stilistischer Raritäten. Es ist das Abbild eines Dichters, der sich nach aussen so einfach, so unkompliziert, so gewöhnlich als möglich zu geben bemüht. Es bleibt darin einer grossen Tradition verbunden, die bis auf die «Princesse de Clèves» zurückgeht und

ihr Ideal in der Unterdrückung allen künstlichen Zaubers sieht. Für den Stilkritiker bedeutet diese Einfachheit im Grunde Erschwerung seiner Aufgabe. Er steht fast ratlos einer Anzahl von Sätzen und Ausdrücken gegenüber, die so sehr der Besonderheit entbehren, dass sie als losgelöste Fragmente nur schwer als «Form» zu erkennen sind. Er sieht sich gezwungen, vorerst einmal ganz äusserlich, trocken und katalogmässig einigen Stilmitteln nachzugehen.

Aus ihrer Betrachtung, aus der Möglichkeit ihrer Eingliederung und Gegenübersetzung, sollte dann eine Skala von Ausdruckswerten erstehen, in der sich das Wesen des Dichters spiegelt. Dabei darf allerdings ob des einzelnen Gliedes nie das Ganze vergessen werden, denn erst aus dem lebendigen Zusammenhang heraus, gewinnt auch die Einzelbetrachtung ihren Sinn.

2. Erstarrung: der reiche Satz

Fromentins Sprache ist einem Orchester vergleichbar, das von einem klaren und bewussten Dirigenten geleitet wird. Stimme und Gegenstimme stehen einander gegenüber, verschlingen sich, steigern sich zu blühender Melodik, klingen ab und vertönen. Doch steigert sich die Ausdehnung des Satzes oft ins Uferlose, statt Abrundung entsteht eine stockende Bewegung, statt Tiefe Flächenhaftigkeit.

So stossen wir immer wieder auf den nur äusserlich reichen Satz, besonders in inhaltlich dünnen, unbeweglichen, nicht durchlebten Stellen. Er ist am Anfang des Buches häufig, in der viel zu langen Exposition, die an Seitenzahl einen Sechstel des Buches einnimmt. Ja, man darf wohl sagen, dass diese Exposition selbst wieder ein erstarrtes Gebilde ist, als getreues, vergrössertes Spiegelbild des Satzes. Auch am Schluss des Romans stehen solche Sätze häufig.

Einige Beispiele aus den Anfängen des Buches:

«A ceux qui lui parlaient de sa jeunesse et lui rappelaient les quelques lueurs assez vives qu'elle avait jetées, il répondit que c'était sans doute une illusion des autres et de lui même, qu'en réalité il n'était personne, et la preuve c'est qu'il ressemblait aujourd'hui à tout le monde, résultat de toute équité dont il s'applaudissait comme d'une restitution légitime faite à l'opinion.» (pag. 4).

Und weiter:

«Il répétait à ce sujet qu'il n'est donné qu'à bien peu de gens de se dire une exception, que ce rôle de privilégié est le plus ridicule, le moins excusable et le plus vain, quand il n'est pas justifié par des dons supérieurs; que l'envie audacieuse de se distinguer du commun de ses semblables n'est plus souvent

qu'une tricherie commise envers la société et une injure impardonnable faite à tous les gens modestes qui ne sont rien; que s'attribuer un lustre auquel on n'a pas de droit, c'est usurper les titres d'autrui, et risquer de se faire prendre tôt ou tard en flagrant délit de pillage dans le trésor public de la renommée.»

Bescheidenheit spricht aus diesen Worten, ein stilles Zurücktreten ins Glied der namenlosen Masse. Aber es spricht auch der Verzicht auf lebendige Tätigkeit und schöpferisches Sein daraus, die doch nur immer in der individuellen Verkörperung ihren Ausdruck finden. Am auffälligsten kennzeichnet diesen Satz die indirekte Rede. Sie wirkt an und für sich verhalten und verschleiert und auch unpersönlich. Der lyrische Dichter flüchtet sich oft hinter diese Ausdrucksweise, wenn er der Realität nicht zu genügen vermag. Im zweiten Satz besonders, steigern sich dadurch die vielen parallelen, mit que . . . eingeleiteten Sätze, zu einer monotonen, langweiligen, verschwimmenden Schau.

Besonders eindrücklich ist auch die Erstarrung der Verbalformen im zweiten Satz. Die Infinitive häufen sich: se dire une exception, s'attribuer, usurper, risquer de se faire prendre. — Wir sind diesem Stilmerkmal schon im Kapitel über die erstarrte Zeit begegnet und haben es auch dort als Mangel an Lebenskraft gedeutet. Hier kommt ihm ähnliche Bedeutung zu: Entpersönlichung und Erstarrung. So gehen Inhalt und Form wunderbar ineinander über — Dominiques Bestreben niemand zu sein und vor allem keine Ausnahme zu bilden, diese fast übertrieben anmutende Sucht nach Nivellierung, zeigt sich in der unpersönlichen Struktur der Sätze, in der Farblosigkeit der Wortwahl und in der Bevorzugung banaler Wendungen wie etwa: c'était sans doute . . . le plus souvent . . .

«Une grande concentration d'esprit, une active et intense observation de lui même, l'instinct de s'élever plus haut, toujours plus haut, et de se dominer en ne se perdant jamais de vue, les transformations entraînant de la vie avec la volonté de se reconnaître à chaque nouvelle phase, la nature qui se fait entendre, des sentiments qui naissent et attendrissent, ce jeune nom qui se double d'un autre nom, et des vers qui s'échappent comme une fleur de printemps fleurit, des élans forcenés vers les hauts sommets de l'idéal, enfin la paix qui se fait dans ce cœur orageux, ambitieux peut être et certainement martyrisé de chimères: voilà, si je ne me trompe pas, ce qu'on pouvait lire dans ce registre muet, plus significatif dans sa mnémotechnie confuse que beaucoup de mémoires écrits.» (pag. 26).

Dieser Satz besteht eigentlich nur aus Aufzählungen. Es werden die Verwandlungen eines Herzens mit hölzernen und steif ungeschickten Worten registriert, bis man das Herz dahinter nicht mehr schlagen hört.

Wenn Fromentin versucht die fließende Zeit in den Raum einzufangen, erstarrt ihm die Zeit unter seinen Fingern und der Raum wird unbestimmt und ohne Konturen.

Der hübsche Ausdruck: «des vers qui s'échappent comme une fleur de printemps fleurit . . .» steht wie ein verlorenes Blümchen in dieser Wortwüste. Er geht aber unter in anderen, konventionellen und leeren Ausdrücken und wird vom Worte «mnémotechnie», das in diesem Zusammenhang des Entfaltens einer jungen Seele wie ein Faustschlag wirkt, vollständig zusammengedrückt.

«Ce calme déclin d'une journée soucieuse menant à des lendemains plus sereins, l'assurance du ciel qui s'embellissait, ces joies d'enfants pour animer le vieux parc à demi dépouillé, la mère confiante, heureuse, servant de lien affectueux entre le père et les enfants; celui-ci grave, songeur, mais raffermi, parcourant à petits pas la riche et féconde allée tendue de treilles; cette abondance avec cette paix, cet accomplissement dans le bonheur: — tout cela formait, après notre entretien, une conclusion si noble, si légitime et si évidente, que je pris le bras de Dominique et le serrai plus affectueusement encore que de coutume.» (pag. 218)

«Calme déclin» ist ein sehr typischer Ausdruck für Fromentin. Wir befinden uns bei ihm in einer fallenden Welt, die aber nicht krachend zusammenstürzt, sondern leise zerfällt und absinkt.

«Calme déclin» könnte aber auch über die Struktur dieser Stelle gesetzt werden, in der sich die einzelnen Teile zu einer Art negativer Steigerung ablösen.

Die Verbalformen sind deutlich Träger der stockenden Zeit. Die Formen des Participe présent: «menant, servant, parcourant» bezeichnen schon kaum mehr eine Handlung, sondern einen Zustand. Denn statt einer Handlung, die in die lebendige Zeit hineintreibt, haben wir immer wieder einen versinkenden Zustand, der aus der Zeit fällt. Vergewärtigen wir uns nochmals das Bild des Dichters, wie wir es aus den verschiedenen vorhergehenden Betrachtungen gewonnen haben, so wird es uns nicht schwer fallen, den Zustand der Erstarrung darin einzubeziehen. Der reiche Satz ist das äussere Symptom einer Unsicherheit, die den lyrischen Dichter befällt, wenn er den Raum fassen soll. Er läuft Gefahr, sich mit seinen Gefühlen darin zu verlieren. Es zeigt sich auch besonders deutlich, dass Fromentins künstlerische Verwirklichungskraft versagt, wenn er sich der Vergangenheit und der Er-Innerung entreisst und versucht, der Gegenwart zu genügen. Sein Ausdruck wird dann unbestimmt und farblos, und die Sätze erstarren oft in Platitude, wie wir es in den zitierten Stellen sehen konnten.

3. Bewegung: der kurze Satz

Der kurze Satz steht in Fromentins Werk vor allem deutlich an Stellen des raschen Geschehens, der drängenden Zeit. Dann, wenn sich der Mensch der nur verfließenden Innerlichkeit entreisst, um der Wirklichkeit zu gehören, muss der Ausdruck gezwungenermaßen dichter und präziser werden. Die flache, verfließende Satzlandschaft weicht einem bewegten Auf und nieder der Satzglieder.

«... c'était le matin de très bonne heure. Toute la maison était sur pied. Les domestiques nous entouraient... Le soleil se levait. Nous entrâmes en pleine campagne. Je cessais de reconnaître les lieux; je vis passer de nouveaux visages. Ma tante avait les yeux sur moi et me considérait avec bonté. La physionomie d'Augustin rayonnait.» (pag. 49)

Nun steht auch nicht mehr wie in den reichen Sätzen das zuständlich beschreibende Adjektiv oder Partizip im Vordergrund, sondern das Verb in einer lebendigen, aktiven Form.

«Ce changement s'opéra du jour au lendemain et fut radical. Ce n'était plus le moment d'hésiter ni de se morfondre. Maintenant j'avais horreur des demi-mesures. J'aimais la lutte. L'énergie surabondait en moi... Le temps me pressait.» (pag. 190)

Das Dynamische ist hier noch stärker betont in einer für Fromentin seltenen Intensität.

«Changement radical, énergie, ni hésiter ni se morfondre, aimer la lutte, surabonder, presser», das sind Ausdrücke, die für Fromentin ungeheuer stark und hart sind.

Und doch liegt vielleicht gerade in ihrer Forcierung schon wieder die Andeutung von Fromentins Versagen in diesem gesteigerten Lebensrhythmus.

«Nos adieux furent brefs. Nous sortîmes. Nous nous jetâmes dans une voiture. J'eus l'air de dormir, Olivier m'imita...» (pag. 142).

Diese Stelle liegt, wie die vorhergehende, eingebettet zwischen breiteren Sätzen. Sie bedeutet nichts anderes als Flucht vor dem Versinken, aber es ist nicht eine Flucht in die befreiende Handlung als solche. Die Handlung ist vor allem Übergang an einen andern Ort, an dem sich die selben Probleme wieder stellen und dann auf die selbe, alte Weise wieder gelöst werden müssen.

So flieht Dominique aus der kalten, glänzenden Welt des Ballsaales, in dessen Mitte die Frau, der sein Herz gehört, seltsam fremd vor ihm steht, in die Einsamkeit, die ihn auch nicht zu trösten vermag. Auffällig — aber im Rahmen dieser Fromentinbetrachtung schon fast selbstverständlich —

ist die starke Ichbetontheit, die sich aus den drei gewählten Stellen ergibt. — Je cessais . . . je vis passer . . . j'amaïs la lutte . . .

Es ist dies wohl einer der Hauptgründe, warum die Handlung, die sich zu lebendigem Fluss gesteigert hatte, wieder ins Uferlose abgleiten muss. Der Dichter, der sich nur mit sich selber beschäftigt, beginnt wieder allein nach Innen zu schauen und verliert so die kaum gewonnene Berührung mit der Welt.

4. Spannung: die Antithese

Die Antithese ist in der französischen Sprache ein geläufiges und häufig angewandtes Stilmittel. Bally sagt darüber in seinem: «*Traité de linguistique française*»: — l'antithèse est, comme on le sait, un procédé favori, de ce que M. Albalat appelle «le style à idées»; or qu'est ce que l'antithèse (dans le sens le plus large) sinon le prolongement, la systématisation de cette tendance de notre esprit qui nous pousse à opposer les notions?»

«Opposer les notions»; auch wir mussten, um uns klar zu werden über das Geheimnis von Fromentins Wachsen, immer wieder an gegensätzliche Begriffe halten wie: Innen — Aussen, Tiefe — Oberfläche, Licht — Schatten, Verstand — Gefühl, romantische Naturversunkenheit — realistische Lebensschau.

Fromentins Wesen, Werk und Leben ist durch die Gegensätzlichkeit zweier Welten bestimmt, und er selbst ist gespalten in den innerlichen Träumer und den kühlen Beobachter äusseren Lebens. Das lässt sich immer wieder an seinem Helden «Dominique» ablesen, das zeigt sich gesteigerter noch und schärfer betont in der Gegenüberstellung des jungen, lebendig bewegten Dominique mit der der steifen, grauen Figur des Lehrers Augustin.

So darf es uns nicht wundern, dass in unserm Roman die Antithesen sehr häufig vorkommen. Diese Art der Schau ergibt sich dem Autor immer und in allen Situationen. Sie schafft eine Spannung, die den zähen, oft trägen Grund auflockert.

Antithesen der Gefühle

Wiewohl die Antithese im Grunde ein intellektuelles Stilmittel ist, verwendet sie Fromentin oft zur Darstellung der Gefühlswelt. Das Hin und Her der aufgewühlten Leidenschaften, das Zittern innerhalb von zwei Polen wird durch sie zwingend gestaltet. Nie aber dürfen wir vom antithetischen Satz eine Lösung erwarten, keine Ruhe, Harmonie und abgerundete Schönheit.

Dominiques Gefühlswelt ist selten gelöst, sie zittert im ewigen Wechsel zwischen Wunsch und Erfüllung.

«... comme un homme attiré par je ne sais quelle entreprise qui l'épouvante autant qu'elle le séduit...» (pag. 67).

«... que je deviendrai fou de douleur ou de joie. Et suivant que je voyais des compassions ou des malices, cette idée m'exaspérait de colère ou me faisait fondre en larmes de reconnaissance.» (pag. 198).

«Étais-je ravi? Étais-je torturé? J'aurais plus de peine encore à vous dire si j'aurais souhaité quelque chose au delà de cette vision décente et exquise qui contenait à la fois toutes les retenues et tous les attraits.» (pag. 132).

Das Beispiel dieser drei Sätze mag dartun, welche unerhörten Gefühlsräume die Antithese zu bändigen hat. Angst und Verzauberung, Schmerz und Lust, Zorn und Tränen stehen sich als extreme Punkte der Leidenschaft gegenüber. Auf keine andere Art wäre das Absolute der Leidenschaft, das sich gleichermassen bedingungslos in Sein oder Nichtsein verliert, darzustellen. Die Spannung aber ist ein Zustand, der grösseren Lösungen zutreibt, aller Zwiespalt will letztlich zur Einheit zurück, in der er einmal ungeteilt geruht hat. Wie etwa in der Musik der Choral das kontrapunktische Gegenüber der Fugenstimmen in einem höheren Sinn zusammenfasst, so muss auch im literarischen Werk die Sehnsucht nach einer Vollendung leben, die über den Gegensätzen steht. Im glücklichen Sommer Dominiques finden wir die Wegspur zu solcher Einheit; ihrem Gelingen oder Versagen werden wir auch stilistisch noch nachzugehen haben.

Antithesen des Geistes

In der Welt des Geistes, wo es um Wissen und nicht um Fühlen geht, hat die Antithese — also «Opposer les notions», — ihren unmissverständlichen Platz.

Da sind einmal die Stellen, in denen Dominique über sich selbst meditiert.

«... en très peu de temps, d'absolument obscur je faillis devenir célèbre.» (pag. 190).

«Autant je m'étais étroitement replié sur moi-même avant cette subite éclosion... autant je mis de promptitude à m'épanouir.» (pag. 81).

Oder Olivier wirft seine raschen Lebensweisheiten hin.

«... tu as juste assez de force, pour friser les difficultés sans avaries, assez de faiblesse pour en savourer délicatement les trances. Tu te donnes à toi même toutes les émotions extrêmes, depuis la peur d'être un malhonnête homme, jusqu'au plaisir orgueilleux de te sentir quasiment un héros.» (pag. 78).

Dominiques geistiges Wesen, das ja von Gegensätzen lebt, gewinnt durch diese Umschreibungen immer klarere Gestalt.

Dasselbe lässt sich von seinem Lehrer Augustin sagen, dessen Wesen ganz in die Welt des Geistes gehört.

Darum sei an dieser Stelle die Sprache Augustins etwas eingehender betrachtet. Sie bildet eine Endphase von Fromentins Ausdruckswerten und ist in ihrer starr einseitigen Haltung etwas vom Absolutesten, das dieses Buch aufweist. Sie zeigt uns klar und deutlich, welche Dürre und spröde Leblosigkeit dort entsteht, wo nur Verstand lebt. Eine ihrer starken Besonderheiten ist die Antithese, die in ihrer wechselseitigen Festlegung bei Augustin einem Bedürfnis nach starrer Ordnung, nach Katalogisierung und Einpressung in trockene Regeln entspricht.

Schon die Art wie Augustin eingeführt wird, ist eine antithetische.

«... je n'ai vu personne entrer dans la vie avec moins d'idéal et plus de sang froid, ni envisager sa destinée d'un regard plus ferme, en y comptant aussi peu de ressources.»

«... c'était le propre de cette nature incomplète et pourtant sans trop le lacune, de posséder certaines facultés, dominantes qui lui tenaient lieu des qualités absentes ... » (pag. 38).

Ein Charakter, der gänzlich den Kräften des Willens und des Verstandes vertraut und sich derart darin verkrampft, dass er nicht dazu kommt, sich dem Lebensstrom anzuvertrauen, tritt uns entgegen. Aber so eigenartig, fremd und unnatürlich uns dieser Mensch erscheinen mag, so ist er doch zweifellos die Verkörperung eines Ideals, das dem bürgerlichen Zeitalter in seiner strengen Zielsicherheit vollkommen entspricht. Das prägt sich noch deutlicher aus in der Gegenüberstellung von Augustin und Dominique.

«Très peu sensible aux choses qui nous entouraient, tandis que son élève en était à ce point absorbé... invulnérable à tant de sensations dont j'étais traversé, délicieusement blessé dans tout mon être... » (pag. 44).

Auf der einen Seite steht der junge Mensch, der ganz der Zeit hingegeben, sein Wesen in lebendiger Bereitschaft öffnet, auf der andern, der kühle Beobachter, der sich ausserhalb die Zeit stellt, um sozusagen von einem reservierten Platz aus das Theater der Gefühle zu beobachten. In diesem Zusammenhang steht irgendwo das Wort «mécanisme des sentiments». Kein anderer Ausdruck wäre bezeichnender für Augustins Ausgeschlossenheit aus der Welt der Gefühle. Diese sinkt durch ihn zu einem mit technischen Mitteln zu ergründenden Mechanismus herab. So erscheint es auch wunderlich, dass Augustin der Lehrer ist und Dominique der Schüler, wo doch der Schüler den Quellen des Lebens unendlich viel näher steht. Aber wie jeder geistig Erstarrte, hat Augustin keinen Zweifel an der Sicherheit

seiner Position und fühlt deshalb auch ständig den verantwortungsvollen Drang in sich, seinem Schüler zu dieser eigenen Sicherheit zu verhelfen.

«C'est bien, me dit-il quand il eut achevé, mais un peu mou. Annibal exprime trop de regrets; il n'a pas assez de confiance dans le peuple qui l'attend . . .» (pag. 47).

Und weiter:

«Vous regarderez toujours ou trop haut ou trop bas. Trop haut, mon cher, c'est l'impossible; trop bas, ce sont les feuilles mortes . . .» (pag. 48).

Dem Bürger einer Zeit, die ihr Schicksal in der Erreichung eines stabilen, äusseren Lebenszieles sieht, wird der Mensch, der in ständiger Unruhe eine umfassende Ganzheit anstrebt, immer fragwürdig und rätselhaft bleiben. Darum kommt auch Augustin in seinen Ratschlägen zum wohlgemeinten Satz:

«La vie, croyez-moi, voilà la grande antithèse et le grand remède à toutes les souffrances dont le principe est une erreur. Le jour où vous mettrez le pied dans la vie réelle, entendez-vous bien; le jour où vous la connaîtrez avec ses lois, ses nécessités, ses rigueurs, ses devoirs et ses chaînes, ses difficultés et ses peines, ses vraies douleurs et ses enchantements, vous verrez comme elle est saine et belle et forte, et féconde, en vertu même de ses exactitudes; ce jour-là, vous trouverez, que le reste est factice, qu'il n'y a pas de fictions plus grandes, que l'enthousiasme ne s'élève pas plus haut, que l'imagination ne va pas au delà . . .» (pag. 98).

«La vie», das heisst für Augustin nach seinen eigenen Worten: le possible, la raison, wird als grosse Gegenspielerin der Leiden, welche die Gefühlswelt verursacht, dargestellt. Gesetze, Pflichten, Ketten sollen willentlich jeden Enthusiasmus brechen, alle Einbildungskraft ertöten.

Die Platteit solcher Lebenshaltung umgab auch Fromentins Existenz. Und wir ermessen deutlich, welche Gefahren diesem Künstlerleben drohten, nicht nur von Innen sondern auch von Aussen.

5. Versuch einer Einigung: der harmonische Satz

Es ist leichter, eine Sprache in ihren extremen, fast pathologischen Auswüchsen zu erkennen und zu deuten, als in ihrem normalen Gleichmass. Das Aussergewöhnliche springt uns eher in die Augen als das Alltägliche. Darum ist die mittlere Lage in Fromentins Ausdrucksskala schwer zu umschreiben.

Wir fassen diese Sprachgebilde in den allgemeinen Ausdruck: harmonische Sätze zusammen, der ihre Form im Gegensatz zum vertönenden Wort-

gebilde festlegt. Der harmonische Satz bei Fromentin ist weder allzulang, noch allzukurz, er ist nicht überladen, aber auch nicht mager, er ist normal und ausgeglichen. Er hat wenig elementare Urkraft und ist eher das Symbol einer begrenzten, gepflegten Gesellschaft als einer aufbrechenden, revolutionären Welt.

Fromentin hat in den «*Maitres d'autrefois*» über seinen Lieblingsmaler Ruysdael folgende Worte geschrieben, die wir auch auf ihn selbst beziehen können: «... Je ne crois pas, qu'il eut le cœur de s'écrier: *Levez-vous orages désirés!*»

Der Dichter wollte keinem Extrem angehören, er versuchte sich dem unbändigen Gefühlsstrom ebenso zu entreissen wie dem ausschliesslichen Zugreifen des Verstandes. Er suchte nach einer Harmonie, die oft schön und beglückend verwirklicht ist, die aber immer wieder in Gefahr kommt, ins Triviale abzugleiten.

Diese Gefahr besteht dort am wenigsten, wo der Satz Innerlichkeit und Äusserlichkeit im schwebenden Gleichgewicht hält.

«*Et le vaste mouvement des eaux, qui continuait à travers la nuit et ne se révélait que par ses rumeurs, nous plongeait dans un silence où chacun de nous pouvait recueillir un nombre incalculable de rêveries.*» (pag. 128).

Von den gewaltigen Wassern, die in der Dunkelheit nur noch dem Ohre wahrnehmbar sind, geht die Bewegung über zum Menschen, in dessen Herz die Wellen im selben Puls weiterschlagen. Die Harmonie ist einem innern Gesetz gleichermassen untertan, das Gewöhnliche wird von Innen her durchleuchtet, die Materie wird beseelt und die Gleichmässigkeit wird zur gelösten Schönheit.

Die Dreizahl im harmonischen Satz Fromentins

Es gibt auch in der schwer zu umschreibenden Gruppe der harmonischen Sätze Besonderheiten, die es uns erlauben, engere Abgrenzungen zu ziehen. So springt die Zahl drei in die Augen, die immer wieder diese Sätze kennzeichnet. Drei Hauptwörter stehen hintereinander, drei Eigenschaftswörter bestimmen einen Begriff, oder drei Sätze fügen sich zur grösseren Einheit zusammen.

Diese Vorliebe für die Dreizahl teilt Fromentin allerdings mit vielen andern Autoren. Es ist eine natürliche Struktur, die immer etwas Beschwingtes, Gelöstes an sich hat, im Gegensatz etwa zur starrerem, mehr nur geistige Belange umschreibenden Antithese. Die einfachsten Bewegungen lassen sich in ihr einfangen: der Wiegensang des Kindes, der Tanzschritt des Mädchens und der Wellenschlag des Wassers.

Eine genauere Betrachtung der Dreiergruppen bei Fromentin mag nun dartin, ob der Dichter über das Allgemeine hinausreicht und ob er eigene Töne zu finden vermag.

Drei Substantive

«Outre la volonté de l'entourer de bien-être, de distractions et de soins, il y avait ce secret désir d'établir entre nous mille rapports d'éducation, d'intelligence, de sensibilité . . .» (pag. 126).

Wir stehen inhaltlich im Präludium des glücklichen Sommers.

Noch ist der Mensch nicht ganz gelöst von allen Banden der Konvention und der Gesellschaft. Es ist noch etwas Forciertes in seinen Lebensäusserungen — outre la volonté. Aber daneben sind die zwei Dreiergruppen Ausdruck glücklicher Gelöstheit.

«Je la mettais en face de certains tableaux de campagne choisis parmi ceux qui, invariablement composés d'un peu de verdure, de beaucoup de soleil et d'une immense étendue de mer, avaient le don infailible de m'émouvoir.» (pag. 127).

Dieser Satz ist schon durchgreifender gestaltet. Seine Besonderheit liegt wohl in der subtilen Steigerung der visuellen Eindrücke: un peu de verdure . . . beaucoup de soleil . . . une immense étendue de mer. Im ruhigen Dreitakt liegt das Urbild der Fromentinschen Landschaft vor uns: wenig Farbe, viel Licht und unendlicher Raum. Die Trilogie: Erde, Sonne, Meer bildet so eine beglückende Ganzheit. «Je vous montrerai tel coin du parc, tel escalier de la terrasse, tel endroit des champs . . .» (pag. 126).

Durch die dreimalige Wiederholung des unbestimmten Adjektivs «tel» wird eine besondere Eindringlichkeit der Erinnerung bewirkt, welche die Rückschau auf die glücklichen Tage nochmals zum intensiven Erlebnis macht.

« . . . tant l'un et l'autre avaient le même pâlour incertaine, la même palpitation orageuse et le même infini . . . » (pag. 129).

Wieder betont die Wiederholung eines selben Adjektivs die Dreiergruppe. Aber neben diesem monotonen Gleichschlag sind die nachgestellten Adjektive und auch die Hauptwörter von besonderem Leben erfüllt. Sie deuten auf eine gleichmässige Erweiterung des inneren des äusseren Lebensraumes hin.

Drei Adjektive

« . . . ce que je vous raconte . . . n'est que le très court abrégé de longues, obscures et multiples souffrances.» (pag. 61).

Als Zeichen besonderer Gefühlsintensität stehen alle drei Adjektive vor dem Substantiv. Dadurch lässt Fromentin, der im allgemeinen in der Darstellung seiner Gefühle verhalten ist, den Blick offen zu seinem Innern.

«... puis dans une mer lourde, plate et blanche...» (pag. 131).

Auch hier werden nicht nur äusserliche Aspekte heraufbeschworen. Das Adjektiv «lourde», das in bezug auf das Wasser schon abstrakte Bedeutung gewinnt, verweist diese Stelle über die einer blossen Beschreibung hinaus. Wir erahnen den Schacht, der sich zu Fromentins eigenem Wesen auftut in dem einen Wort, das verschwiegene Aspekte des Versinkens, der Tiefe, der Er-Innerung heraufbeschwört.

«... je devenais plus libre, plus ferme, plus sûr de moi...» (pag. 127).

Der Zustand: frei, stark und sicher zu sein, ist so fremd für Dominique, auch in diesem Zusammenhang des glücklichen Sommers, dass man hier wohl deutlich von einer vorgetäuschten Harmonie reden darf.

Drei Verben in drei ganzen Sätzen

«Alors je tâchai de fermer les yeux, je voulus ne plus voir, fis de sincères efforts pour oublier.» (pag. 132).

Den lebendigen Verbalformen: «tâchai, voulus, fis de sincères efforts» stehen drei erstarrte Infinitive gegenüber: «fermer, voir, oublier». Die dreimalige Steigerung der lebendigen Zeit drückt eine Willensintensität aus, die an Fromentin fremd unnatürlich anmutet. Aber sie wird gebrochen durch die Infinitive, die Erstarrung, Schlaf, Vergessen verkörpern.

«Des feux s'allumaient à fleur d'eau:

soit la vive étincelle des phares (10)

soit le fanal rougeâtre des bateaux mouillées en rade (15)

ou les feux résineux des canots de pêche.» (12) (pag. 128)

Im wiegenden Dreitakt der Satzgruppen wird hier das Aufflammen der nächtlichen Feuer dargestellt. Die Welle steigt im ersten Satz leicht an, schwillt im zweiten zur ganzen Breite, um im dritten wieder langsam zurückzusinken.

Das zitternde Flammenspiel wird damit gleichsam durch den Dreierhythmus in die grössere Bewegung des Wassers einbezogen.

«Quelquefois, quand le temps était particulièrement calme et beau, (16) un bateau venait nous prendre à la côte au bout de la prairie (16) et nous conduisait assez loin en mer.» (10)

Die beiden ersten Satzglieder laufen hier parallel in weiter, verfliessen-der Linie, um dann durch den dritten, kürzeren Teil gebändigt zu werden.

Die verschiedenen Beispiele von Dreiergruppen aus Fromentins Dominique vermögen uns, trotz gelegentlicher Einbrüche ins Gewöhnliche, nur Formliche, eine Gestaltungsgabe zu zeigen, die den Stoff zu grosser Durchsichtigkeit zu verwandeln weiss. Mit Absicht wurden sie fast ausnahmslos dem dichterisch besonders geschlossenen Abschnitt des glücklichen Sommers entnommen. Sie sollen von aussen nochmals bestätigen, was wir von innen her zu deuten versuchten.

Er-Innerung, die drängende Kraft der Seele, vermag das widerspenstige Element der Welt zu verwandeln in seltenen, gelösten Augenblicken der glücklichen Hingabe. Doch geschieht diese Transfiguration bei einem so delikaten Dichter wie Fromentin auf so subtile Art, dass nur eine leichte Verschiebung des Gleichgewichts genügt, um sie zu unterbrechen. Wohl strömen dann die Worte weiter, und die Sätze stehen in äusserer, harmonischer Schönheit da, aber es ist eine tote Harmonie, die einem rein äusserlichen Formwillen untertan ist.

Fromentins Sprache zeigt sich trotz ihrer vermeintlichen Ausgeglichenheit oft als unsicherer, schwankender Grund. Ihre Durchsichtigkeit grenzt oft an Starrheit, ihr Reichtum an leere Wortfülle.

Aber wie im Laufe der Gesamtschau immer wieder Stellen von einsamem Glanz aufblühten, so ergeht es uns auch bei der Betrachtung der Sätze: es gibt vollkommene Gebilde unter ihnen, in denen das Wesen des Dichters rein und ohne Makel zum Ausdruck gelangt.

6. Die Vergleiche und die Bilder

a) Die Vergleiche

Es entspricht der Gesamtlinie von Fromentins Sätzen, die doch in ihrer Grosszahl direkte Aussage bedeuten und nicht Umschreibung, dass Vergleich und Metapher sehr massvoll in ihnen verwendet werden. Max Peter hat im ganzen Dominique etwa fünfzig Vergleiche gezählt — doch dürfen lange nicht alle davon als künstlerisches Ausdrucksmittel gewertet werden. Viele sind dem gewöhnlichsten Sprachgebrauch entnommen, stehen da als abgenützte Wendung, sind nicht Form sondern Formel.

Dies gilt beispielsweise für die zwei folgenden Vergleiche:

«...planté comme une borne sur l'étroit sentier, il nous avait arrêtés court.» (pag. 21).

«Dominique le traitait un peu comme un vieux corbeau bavard...».
(pag. 21).

In unserer übrigen Untersuchung ist die indifferente Haltung Fromentins der Farbe gegenüber aufgedeckt und gedeutet worden. Es bedeutet daher nichts Überraschendes, wenn die Vergleiche mit Farben nicht zu innerer Bedeutung gelangen.

«rouge comme du corail» wird von den Füßen des Rebhahns gesagt, «blanche comme de l'étain», «figée comme du plomb à demi fondu» vom Meer, «comme dans un miroir terni» vom Himmel.

Die Zähne der schlafenden Madeleine werden mit Perlmutter verglichen. ihre Wangen sind fahl «comme un linge».

Auch Licht und Feuer, diese für den lyrischen Menschen bedeutsamen und ausdrucksfähigen Elemente vermögen nicht immer in starken Vergleichen aufzutreten. Trotz seiner inneren Beziehung zu diesen Vergleichselementen, kann sich der Dichter der alltäglichen, abgebrauchten Schablone oft nicht entziehen und es ist dann sehr schwer zu deuten, wo das Hergebrachte aufhört und das Eigene beginnt.

«Comme un rayon de vrai soleil», «un regard qui flottait dans la demi obscurité du salon comme une étincelle impossible à fixer», «comme une flamme qui se rallume», «ce fut comme une lueur de salut» sind einige dieser Ausdrücke.

Hingegen führen Meer und Wasser manchmal zu durchlebten Vergleichen.

«un attendrissement subit, impossible à motiver, plus impossible encore à contenir, montait en moi comme un flot prêt à jaillir...» (page 47).

Die allzu grosse Seelenhaftigkeit steigt so im Menschen und droht ihn zu überfluten; ein Vergleich, der ins innerste Mark des Dichters weist, in jenes bewegte Reich der Er-Innerung, das wohl durch äussere Haltung gebändigt und zurückgehalten, aber nie ausgelöscht werden konnte.

«Le reste de ma vie, ce qui se dissipait en tièdours, en sécheresses, je le comparais à ces bas-fonds taris qu'on découvre dans la mer à chaque marée basse et qui sont comme la mort du mouvement.» (pag. 66).

Ein dreifacher Vergleich: 1. Der Mensch, der seiner Bestimmung nicht folgen kann, lebt in farbloser Trockenheit. Diese wird 2. mit den seichten Wassertümpeln, welche die Flut zurücklässt, verglichen. Dieses typische Bild des Zurückweichens der Gefühlsflut, das beim lyrischen Menschen unweigerlich trostlose Leere nach sich zieht, weil er ja keine anderen gleich starken Werte an ihre Stelle zu setzen vermag, wird von Fromentin durch eine dritte abstrakte Erweiterung nur noch abgeschwächt, statt intensiviert. «Et qui sont comme la mort du mouvement». Es geistert etwas von

Augustins belehrender Art in der erläuternden Ausweitung einer starken Realität.

«Il suffit de se laisser aller dans le courant, comme un nageur dans une eau lourde et rapide.» (pag. 83).

Mit «eau lourde et rapide» ist der Lebensstrom der Weltstadt gemeint, in welchen sich der Mensch dem Schwimmer gleich zu werfen hat, um von ihm getragen zu werden. Wieder spricht Fromentin-Augustin, der nie daran denkt, sich *gegen* den Strom zu stellen.

«... et j'étais debout, tenant à la main la lettre de Madeleine, comme un homme qui se noie tient un fil brisé...» (pag. 112).

Ein Vergleich, der nur zur Hälfte glückt erscheint. Die Beziehung des in die Verzweiflung zurückgestossenen Liebenden zu einem Ertrinkenden ist wahr, die Gleichstellung zweier so verschiedener Begriffe wie *lettre* und *fil brisé* hält der Vorstellung nicht stand.

In Zusammenhang mit Augustin, dem Geraden und Pflichtbewussten, bildet das Bild des *Soldaten* einen echten Vergleich.

«... quitter les Trembles, tenant à la main une lettre reçue de Paris, comme un jeune-soldat muni de sa feuille de route...» (pag. 118).

Augustins ganzes Wesen liegt in diesem Vergleich: seine unbedingte Ergebenheit der Pflicht gegenüber, sein Gehorsam, der keine Fragen kennt, sein stillschweigender Verzicht auf Individualität.

«... il y avait en lui je ne sais quoi, comme ces taches rouges qu'on voit paraître sur les habits d'un soldat blessé... c'était ce pauvre et vaillant cœur qui saignait.» (pag. 120).

Es ist viel von Fromentins feinem, zurückhaltendem Wesen in diesem Vergleich. Nur langsam und tropfenweise dringt das innere Leid nach aussen und nur an wenigen äusseren Spuren ist es abzulesen.

«J'étais un homme orgueilleux, impatient, blessé, traversé de désirs et de chagrins et qui tombait tout à coup au beau milieu de la vie — comme un soldat de fortune un jour d'action décisive à midi — le cœur plein de griefs...» (pag. 197).

Auch Dominique wird zum Soldaten im Augenblick, da er sich nach Augustins Vorbild ausrichtet und gegen Trieb und Leidenschaft zu kämpfen beginnt.

Das Gleichnis der *Wunde*, des körperlichen Schmerzes erscheint zu verschiedenen Malen für die Not der Seele. Erinnern wir uns der im Zusammenhang mit den Jahreszeiten zitierten Stelle von der Hochzeit Madeleines. «Le souvenir d'une réelle douleur physique se mêle encore aujourd'hui comme une souffrance ridicule au sentiment confus de mon chagrin.» (pag. 93). Der Schritt von Seelennot zur Körperqual ist beim innerlichen Men-

schen gemeinhin klein, davon zeugen die in allen Sprachen gebräuchlichen Ausdrücke wie: eine Wunde schlagen, jemand verletzen. Dominique sagt vom Leid, das von früher her in ihm wohnt:

«... C'est comme une ancienne ornière où l'on retombe», braucht also zuerst irgend ein Bild der äusseren Welt für seinen Zustand. Dann verbessert er sich selbst:

«...et, permettez-moi cette image un peu plus conforme à ce que j'éprouve, comme une ancienne plaie complètement guérie, mais terrible, qui tout à coup se ranime, et, si l'on osait, vous ferait crier.» (pag. 39).

Man spürt, dass der erste Vergleich zu grob war. Es geht um feinere Gefühlsnuancen, die im Gleichnis der äusserlich vernarbten, aber stetig empfindlichen Wunde viel treffender zum Ausdruck kommen. «Comment lui parler de sang-froid de ces pudeurs extrêmes que le grand jour offusquait, qui ne supportaient aucun examen, pas plus le mien que celui des autres, et qui demandaient, comme une plaie trop vive ou trop récente, à n'être pas même effleurées du regard» (pag. 61). Wieder der Vergleich der Wunde für diese übersteigerte Empfindsamkeit, die dem jungen Dominique eigen ist, und die ein besonderes Merkmal von Fromentins Talent bedeutet.

«Ce brusque rappel aux réalités dérisoires du lendemain écrasa ma douleur sous une sensation unique de petitesse, et m'atteignit en plein désespoir comme un coup de férule.» (pag. 97).

Der Ruf der Glocken trifft den Menschen, der ausserhalb der Zeit und ihrer Pflichten steht wie ein lächerlicher Rutenschlag.

Der Vergleich enthält zugleich eine Antithese: — plein de désespoir — sensation unique de petitesse, coup de férule. —

«Le lendemain, sans prendre une heure de véritable repos, dans cette course lamentable qui me ramenait au gîte comme un animal blessé qui perd du sang et ne veut pas défaillir en route...» (pag. 214).

Der Vergleich mit dem verwundeten Tier ist nicht neu, aber in diesem Zusammenhang sehr eindrücklich. Es ist in der Häufung seiner Glieder kompliziert, weicht aber doch nie vom Grundgedanken ab.

Haben sich die Vergleiche des Meeres, des Soldaten, der Wunde immer nur auf den Menschen bezogen, so erscheinen auch für die Aussenwelt manche lebendige Ausdrücke, die sich bis zum Symbol steigern können.

«...aux lucurs des premières étoiles qui s'allumaient à travers les arbres comme des étincelles de feu semées sur la dentelle des feuillages.» (pag. 64).

Sterne wie Feuerfunken hat schon manch anderer Autor beschrieben, es zeugt aber von Fromentins Bedürfnis nach feinerer Nuancierung, dass

sie sich nicht von irgend einem gleichmässigen Hintergrund abheben, sondern vom zarten Spitzenwerk der Blätter.

«... mettre en ordre les émotions si confusément amassées... Ce fut comme un tableau que je composai avec ce qu'elles contenaient de meilleur et de moins périssable» (pag. 134).

«Composer un tableau» ist aus der Malersprache übernommen. Doch bleibt Fromentin nicht lange in der Welt des Raumes. Statt aus Farben und Tönen besteht sein Bild aus Gefühlseindrücken — le meilleur et le moins périssable des émotions.

Noch in anderer Beziehung ist die Stelle wichtig. Sie zeigt Fromentin als den Künstler, der vom Einzelnen Abstand zu nehmen sucht, um zum Allgemeinen zu gelangen, rückt ihn also in seinem Bestreben in die Nähe des klassischen Dichters.

«Cette merveilleuse électricité de la musique remuait, comme avec la main, cette masse d'esprits lourds ou de cœurs distraits.» (pag. 182).

Wunderbar ist die Macht des Gefühls, Musik mit einer Hand verglichen, welche die Trägheit der Masse aufzulockern versteht. In Fromentins Roman taucht immer wieder diese Hand auf, die von Innen heraus versucht, die zähe Oberfläche zu sprengen.

«... Un navire, toutes voiles déployées, attendait le retour de la brise de terre et s'y préparait comme un oiseau de grand vol en ouvrant ses hautes ailes blanches.» (pag. 132).

Ein Vergleich, der sich schon zum Symbol steigert. Die Glieder sind von schöner Ausgeglichenheit:

«navire» entspricht «oiseau de grand vol», «voiles déployées» entspricht «hautes ailes blanches».

Das Ganze ist ein Bild des reinsten Aufbruches der Seele, das nach Aussen und nach Innen gleichermassen vollendet erscheint.

Vergleichende Sätze mit «comme si»

Auch die mit «comme si» eingeleiteten Sätze bilden eine Art von Vergleich. Sie sind in «Dominique» überaus häufig.

I.

«... me donnait le frisson comme s'il eût fait très froid.» (pag. 50)

«... de vieux chalands échoués dans la vase comme s'ils n'eussent jamais flotté.» (pag. 50)

«... comme si elle l'eût été de monter et de descendre encore les échelons.» (pag. 77)

«... Deux horloges... presque à l'unisson comme si la seconde eût été l'écho de la première.» (pag. 97)

«... Il continuait d'agir, de penser, de résoudre comme s'il n'avait jamais reçu la moindre atteinte.» (pag. 120)

«... Je saluai Madeleine comme si je l'avais vue la veille.» (pag. 159)

«... tant sa voix nous arrivait directement, pénétrante, émue, discrète, comme si ce chanteur sans entrailles eût été le confident de mes propres douleurs. (pag. 186)

«... Mon bouquet, je vous prie? me dit-elle, comme si elle eût parlé à son valet de pied.» (pag. 187).

II.

«... discret comme s'il avait des mystères à cacher.» (pag. 58)

«... comme si ma question lui paraissait le comble... de la folie, il partit d'un éclat de rire.» (pag. 78)

«... comme s'il eût été décidé de me parler raison.» (pag. 112)

«... me regardant sans motifs, comme si elle eût été sous l'empire d'une sensation qui durait.» (pag. 140)

«... les yeux rouges comme si elle avait beaucoup veillé.» (pag. 149)

«... il s'arrêta comme s'il eût été calmé par un retour sur lui-même.» (pag. 177)

In der ersten Gruppe wird durch das «comme si» ein irrealer Bedingungsatz eingeleitet, der durch seinen Inhalt vor allem das Vorausgegangene deutet und motiviert.

Z. B. (pag. 186): Der Sänger weiss nichts von Dominiques Gefühlen, sein Gesang wirkt aber auf Dominique so ergreifend «comme s'il eût été le confident de mes douleurs.»

Oder (pag. 50): Nicht ob es in Wirklichkeit kalt oder warm sei, ist im flachen Herbstbild von Belang, sondern der Eindruck, den es in Dominique hervorruft: «comme s'il eût fait très froid.» Es ist im Grunde ein innerlicher Eindruck, für den die äussere Feststellung nur Gleichnis ist.

In der zweiten Gruppe leitet «comme si» eher eine reale Begebenheit ein (pag. 149): Madeleine hat rote Augen — vom Weinen oder von schlaflosen Nächten — aber der Dichter wählt statt der harten Feststellung die vagere Form des Vergleichs: «comme si elle avait beaucoup veillé.»

(Pag. 58): Olivier, der schon als junger Schüler die ersten Liebesabenteuer zu verbergen hat, trägt ein geheimnisvolles Gesicht zur Schau. Fromentin drückt es auf unbestimmtere Art aus: «comme s'il avait des mystères à cacher.»

So bedeuten die Sätze mit «comme si» entweder Erweiterung des Begriffs, Bereicherung der Aussage, oder aber sie weisen schon in jenes Gebiet des vagen und flachen Stils, den wir bei Fromentin häufig treffen. Sie gehören in diesem Falle in die Nachbarschaft der starren Infinitivsätze oder der unpersönlichen indirekten Rede.

Die Bilder

Ähnliche Beobachtungen wie an den Vergleichen lassen sich auch an den Bildern Fromentins anstellen. Sie sind ebenso massvoll verwendet und ihre Art hat nie etwas Lautes oder gewollt Originelles. Auch hier liegt die Gefahr eher in der Gewöhnlichkeit als etwa in der Spielerei oder in der übersteigerten Anwendung artistischer Mittel. Und auch hier vermögen nur die Bilder zu bestehen, in denen ein starker Fluss von innen nach aussen zu verspüren ist. Eine der häufigsten Metaphern ist die des *Lichts*. An einer kurzen Entwicklung inneren Geschehens, das sich in diesem Gleichnis widerspiegelt, sei versucht, darzulegen, wie Fromentin die im Grunde gewöhnlichen Elemente, wie: Flamme, Licht, Lampe, klug und sorgsam verwendet, und dass seine Stärke nicht vor allem in der Wahl der Mittel, aber in ihrer Nuancierung liegt.

Die *Liebe* wird dargestellt als ein Zwiegespräch mit dem Feuer, ein Spiel mit dem Feuer und ein Gang durch das Feuer.

Dominiques Inneres ist eine Flamme, die sich zu Füßen der Geliebten verzehrt: «... ma vie brûla tout entière en manière d'offrande et flamba sous les pieds de Madeleine comme un feu d'autel.» (pag. 80) Der anbetende Schein soll Madeleine in ehrfürchtigem Abstand wärmen, ohne sie zu versehren. Nach ihrer Heirat sucht er das Feuer zu überdecken, häuft Bücherstaub, Gelehrsamkeit und kaltes Wissen darüber. Doch in dieser einseitigen geistigen Anstrengung erschöpfen sich die Kräfte bald, und er entdeckt plötzlich, dass unter allem Staub die Flamme weiterlebt: «Peu à peu comme une flamme qui se rallume, je sentis naître en moi cet ardent réveil...» (pag. 110). Nun möchte er, dass der Funke auch auf die junge Frau überspränge: «... je ne craignais pas que la lumière se fît entre nous.» (pag. 146). So lebt Madeleine in gefährlicher Nachbarschaft der Glut, obwohl sie scheinbar sicher in ihrem eigenen Wesen ruht. «Elle vivait ainsi dans la flamme, à l'abri de tout contact, avec les sensations les plus brûlantes, pour ainsi dire enveloppée d'un vêtement d'innocence et de loyauté...» (pag. 156).

Die Unmittelbarkeit von Dominiques Liebe zwingt sie, sich neben ihn

in die Glut zu stellen, um sie so nach Kräften niederzuhalten. Doch der Funke springt bald auch auf sie über und sprüht nun aus ihren Augen: «Je soutins le feu de ses yeux, le plus immédiat et le plus clairvoyant que j'ai jamais affronté.» (pag. 187).

Zuletzt steigert sich das Licht zum wilden Feuer: «Elle se tint devant moi, sa cravache à pommeau d'écaille entre les dents, les joues livides, les yeux injectées et m'éclaboussant de lueurs sanglantes . . .» (pag. 205).

Es ist ein weiter Weg vom milden Schein des Altarlichtes zum verzehrenden Flackern der «lueurs sanglantes». Aber gerade durch die Abstufung der Bilder, die diesen Weg begleiten, wird seine innere Spannung deutlich spürbar.

Dass Licht als Lebensnähe, Mangel an Licht aber als Lebensferne zu deuten ist, bewahrheitet sich auch in den Bildern.

« . . . mais il y a dans l'esprit de certains hommes je ne sais quelle brûme élégiaque, toujours prête à se répandre en pluie.» (pag. 5).

«Ce dernier nuage excepté, on eût dit que ces jours n'avaient plus une ombre.» (pag. 134).

D i n g e können zum Bilde inneren Geschehens werden.

Zwei Beispiele aus dem Gebiete der Musik und der Instrumente:

« . . . lorsque je distinguais en elle l'écho tout à fait exact, et comme l'unisson de la corde émue qui vibrait en moi.» (pag. 127).

Der Zusammenklang von Liebenden als von zwei gleichgestimmten Saiten liegt dem lyrischen Dichter nahe. Er selbst fühlt sich ja oft als Instrument und auch für seine Gestalten braucht er gerne dieses Bild.

« . . . une corde humaine devait se briser . . .» (pag. 130).

Andere Bilder, die der Aussenwelt entnommen sind:

« . . . Nous marchions prudemment sur un terrain semé de pièges; j'y dressai des embûches à tous les pas.» (pag. 146).

Ein extremer Punkt der Gefühle wird hier metaphorisch umschrieben: Die Leidenschaft, die zur heimlichen Jagd, die Geliebte, die als Wild verfolgt wird, der Liebende, der als Jäger Fallen stellt. Es bedürfte nur dieses einen Bildes um die innere Ausweglosigkeit der Situation klar erkennen zu lassen.

Drei Bilder, welche die Waffe als Vergleichsobjekt haben:

« . . . les yeux armés de ce regard direct dont il se couvrait comme d'une épée tendue . . .» (pag. 139).

«J'aiguais des mots qui n'arrivaient pas jusqu'à elle. Elle les prenait, les relevait, les désarmait, par une réponse sans réplique; comme elle eût fait d'une flèche adroitement recue, elle en ôtait le trait acéré qui pouvait blesser.» (pag. 147).

«... j'entrai avec le projet formel de briser cette armure de glace et de chercher dessous si le cœur de mon amie vivait toujours.» (pag. 148).

Die zwei ersten Bilder gehören innerlich in den Zusammenhang der Jagdmetaphern. Das zweite ist besonders sorgfältig entwickelt, aus dem einfachen Anlass eines geschliffenen Wortes «Pfeil», das Dominique absendet, wird eine ganze Taktik der Abwehr herausgebildet. Sie geht sogar so weit, dass der Dichter sich allzuweit vom ursprünglichen, einfachen Bilde entfernt.

Das Dritte ist knapp, klar und eindeutig.

«... il avait la manie des «vous souvenez-vous» comme si les souvenirs de sa longue vie de gardeur de moutons ne formaient qu'un chapelet de bonheur. (pag. 24)

Etwas von der Monotonie des Dominique-Präludiums liegt im Bild des Rosenkranzgemurmels.

«Ma vie ne tenait plus qu'à un fil, mais ce fil horriblement tendu, plus résistant que jamais, me garottait toujours.» (pag. 196)

Das Leben, das an einem Faden hängt — ein im Grunde gewöhnliches Bild. Fromentin musste das selbst fühlen, er erweitert es, um ihm mehr Ausdruck zu geben: — horriblement tendu —, plus résistant que jamais — me garottait.

Der Zusammenhang von Körper und Seele, der in den Vergleichen der Wunde angedeutet wurde, wird in folgenden Bildern wieder aufgenommen:

«... le moment de parler raison et de débrider la plaie qui languissait sans résultat...» (pag. 112).

Es handelt sich hier aber nicht nur um das beim lyrischen Dichter gewöhnliche Bild der Wunde, «débrider» führt den bestimmten chirurgischen Prozess der Säuberung aus.

Es ist Olivier, der seinem Freunde gegenüber diese Funktion übernimmt. Er selbst sagt an anderer Stelle:

«... retourne moi le cœur, aie la curiosité d'y fouiller, ouvre-moi les veines et si tu trouves la moindre pulsation...» (pag. 180).

Sogar Augustin braucht auf seine eigene Art ein solches Bild:

«... j'ai réfléchi, j'ai calculé, ... je me suis tâté le poulx pour savoir si ma bonne santé, si mon courage suffiraient...» (pag. 168).

Das fast krankhafte Bemühen um das eigene Ich, das hier zutage tritt finden wir in ganz ähnlichem Bilde schon bei Rousseau. Er sagt in den «Réveries d'un promeneur solitaire»: «J'appliquerai le baromètre à mon âme.»

Noch einige Beispiele von Metaphern, die aus der Natur stammen: «Nos deux existences auront coulé bord à bord sans se confondre ni même se toucher, pas plus que deux ruisseaux indifférents!» (pag. 110).

Das einfache Bild bedarf keiner Deutung. Wir lesen an ihm die Angst des innerlich übertonten Menschen ab, der fürchtet, die Berührung mit der Welt nicht zu finden, so wie der Bach seinen nahen Mitstrom nicht erreichen kann.

«Il y a des journées de plein été, poudreuses, nuageuses, avec des soleils blancs et des bises du nord, qui ressemblent à cette période violente, tantôt brûlante et tantôt glacée, où je crus un moment que ma passion pour Madeleine allait finir, et de la plus triste façon, par un dépit.» (pag. 148).

Nicht weil es besonders bezeichnend für Fromentin ist, möge dieses Bild hier stehen, sondern weil in ihm das Extreme der Leidenschaft wunderbar zum Ausdruck kommt, der abrupte Wechsel von heiss und kalt, von Liebe und Hass. Welch ein Unterschied zu der uns wohlbekannten, sanften «brûme élégiaque».

«... cette sorte d'oiseau mis en cage avait trouvé le moyen de se créer des imprévus dans la vie de province, et de voler comme en plein air dans sa prison.» (pag. 58).

Das Gefängnis ist nicht nur für Olivier da, es umschliesst auch die andern Personen und weil sie ja Geschöpfe aus des Dichters eigenem Blute sind, umschliesst es auch ihn selbst. In einigen seiner Personen macht er den Versuch ihm zu entweichen, mit Madeleine geht er bis an den Rand der Leidenschaft, mit Julie in Krankheit und Lethargie und mit Olivier in den Freitod. Im Dominique aber geht er seinen eigensten Weg der «acceptation», der trotz seiner Beschränkung in seiner Zeit vielleicht der einzig mögliche Weg war und darum einer stillen Grösse nicht entbehrt.

Die vorliegende kleine Schau mag den unterschiedlichen Wert der Fromentinschen Metapher kundtun. Diese kann konventionell sein, starr und nichtssagend. Sie kann ein gewöhnliches Thema zum Zentrum haben und dann doch durch feine Abstufung erweitert und vertieft werden. Sie kann aber auch in glücklichen Fällen ganz verwirklicht sein. Immer aber sprechen aus ihr letztlich die selben Themen: Aussen und Innen, Freiheit und Gebundenheit.

V. Grösse und Grenze der Verwirklichung

Langsam wurde eine klarere Schau des Landschaftsbildes und Stils dieses Dichters gewonnen und eine immer tiefere Erkenntnis seines Wesens.

Seltene, aber reiche Bilder befreiten Lebens, in denen sich Fromentin von allen äusseren Schranken lösen konnte, stehen neben Bildern des Zerfalls und des Zurücksinkens nach Innen. Nicht willentlich geschieht dieser äussere Zerfall, nicht darum erstarrt die Welt, weil an Stelle ihrer Formen das alleingültige Symbol eines göttlichen Bildes getreten wäre, sondern weil für Fromentin ein Unvermögen besteht, die Welt der Seele mit der Welt des Raumes in Einklang zu bringen. Und so besteht für ihn immer die Gefahr des Verfliessens in nur seelischem Sein, oder des Erstarrens in kaltem Geiste. Dort aber, wo die Bruchstelle der beiden Reiche ist, zeigt sich wohl des Dichters Wesen am reinsten, getreu dem schönen Worte von Aragon: «Le verre n'est jamais si bleu qu'à sa brisure.»

Darum seien an den Schluss dieser Betrachtungen drei Stellen gesetzt, in denen sich die Gegensätze zu grossen Bildern steigern, die Grösse und Grenzen des Dichters eindringlich dartun.

Der Baum und der Vogel

«Ma vie est faite, et bien faite selon mes désirs et mes mérites. Elle est rustique, ce qui ne lui messied pas. Comme les arbres de courte venue, je l'ai coupée en tête: elle a moins de port, de grâce et de saillie; on la voit de moins loin, mais elle n'en aura que plus de racines et n'en répandra que plus d'ombre autour d'elle.» (pag. 3).

Fromentin weiss, sein Leben ist nicht eine blühende Ganzheit, die der des klassischen Menschen vergleichbar wäre. Sein Lebensbaum wölbt sich nicht als vollkommenes Gebilde über weite Räume. Wohl hätte er vielleicht in der Nachbarschaft irgend eines Grösseren zu einer relativen Höhe gelangen können. Aber das wollte der Künstler nicht. Er war ein einsamer Mensch, der in seinem Innersten frei sein musste und keiner Schule angehören konnte. Auch misstraute er allem Lauten und Prahlerischen, jede grosse Gebärde schien ihm verdächtig.

Ein grosser Teil der Generation, die seiner eigenen vorausging, hatte in einer kulissenhaft überhöhten Welt gelebt. Fromentins Leben aber reift in stilleren Bezirken.

«... je l'ai coupée en tête...». Statt einer trügerischen Höhe zuzustreben, unternimmt er das Gegenteil, er beschneidet. Nun ist in seinem

Leben nichts mehr von verführerischem Glanz und hinreissendem Schwung. Es ist klein und einfach und wer nicht von ihm weiss, wird es kaum beachten. Aber dafür erstehen ihm andere Werte: «mais elle n'en aura que plus de racines . . .».

Beschneidet man einem Werk die grossen äusseren Triebe, so wird es seine Wurzeln umso tiefer schlagen müssen, um noch zu bestehen. Die Wurzeln des Fromentinschen Werkes heissen Erinnerung, und ihr ungestörtes Wirken vermag ein kleines, stilles Buch dermassen zu speisen, dass es zu einer Wirkung eigener Art gelangt.

Es ist, als hätte Fromentin mit dem Vergleich des Baumes das Schicksal seines Romans vorausgesehen, der nie zum strahlenden Ruhm ganz grosser oder ganz lauter Dichtwerke gelangt ist, und der doch einen stillen, innerlichen Glanz schon bald ein Jahrhundert lang auf den Leser ausstrahlt.

Vor allem aber hat er sich selbst darin seine Grenzen gezogen. Das Bild des Baumes ist ein Gleichnis der Beschränkung, der «acceptation». Dagegen hebt sich in einem andern Bild die Sehnsucht des Menschen über die Grenzen der irdischen Gebundenheit hinaus. «J'étais seul, les pieds dans le sable, assis sur des roches vives où l'on voyait des boucles d'airain qui jadis avaient attaché des navires. Il n'y avait personne, ni sur cette plage abandonnée par l'histoire, ni en mer, où pas une voile ne passait. Un oiseau blanc volait entre le ciel et l'eau, dessinant sa grêle envergure sur le ciel immuablement bleu et la reproduisant dans la mer calme.» (pag. 159).

Nichts Lebendes ist in dieser Welt, kein Mensch am Strand, kein Segel auf dem Meer, nur Sand und Felsen bilden die einsame Landschaft. Über diese Öde hinaus hebt sich der Vogel in die durchsichtige Luft. In ihm liegt die Sehnsucht nach reiner Erkenntnis, nach Lösung von aller Gebundenheit. Und wenn auch seine Form nicht stark und gedungen ist, sondern schwach und zerbrechlich, so gehört er doch auch zu Fromentins Welt. In der Sehnsucht nach einer höheren Verwirklichung liegt nicht der geringste Teil des Wesens dieses Dichters.

Le Phare

«Je me souviens» die alte Zauberformel wird angeschlagen um diese so wichtige, grossgeschaute Stelle des glücklichen Sommers einzuleiten. Madame und Monsieur de Nièvres möchten mit Dominique auf den Leuchtturm steigen. Es ist ein stürmischer Tag, Meer und Lüfte sind in Aufruhr. Und nun folgt eine grossartige Beschreibung des Sturmes, der immer wilder wütet, je weiter sich die Menschen von der Erde entfernen. Hat man ihn am Boden kaum vernommen, so wächst er oben bedrohlich an, «grondait

comme une tonnerre dans l'escalier en spirale et faisait frémir les parois de cristal de la lanterne.»

Doch erst zuoberst erreicht die Bewegung den Höhepunkt, «ce fut comme un ouragan qui nous fouetta le visage.»

Sprachlich ist diese Stelle vollendet. «*Ouragan qui nous fouetta*» in den dumpfen «ou» meint man das Heulen des Windes zu hören, während das scharfe «tt» das Niederschlagen der Luftströme vernehmbar macht.

Je weiter sich der Mensch vom Boden der Wirklichkeit entfernt, je weiter aufwärts er steigt, umso weitere Ausblicke vermag er zu gewinnen. Er sieht unter sich das wilde Heer der Gefühle, dem Meere gleich, «*frémissante et grise, dont l'extrémité se perdait dans les brûmes*». Dumpf und ungeordnet ist ihr Anblick, und er verliert sich ins Grenzenlose, wie auch das Gefühl, das nur sich selbst überlassen bleibt, verschwimmen muss. Dominique hat diesen Aufstieg als ein durch den Verstand Gefestigter angetreten. Nun muss er einsehen, wie schwer es ist, eine Leidenschaft zu bändigen. Der hohe Turm, auf dem er steht, wird von wilden Wogen erschüttert: «*sentant très distinctement l'énorme tour osciller sous nos pieds*», und schrecklich angezogen vom Abgrund steht er an der Rampe und schaut hinab: «*accoudées sur la légère balustrade qui seule nous séparait de l'abîme*.» So wenig äusserer Zwang (gegenüber der Riesenmacht der Gefühle) trennt ihn vom Abgrund.

Der Ausdruck «*légère balustrade*» ist eines der Schlüsselworte, die Fromentins Wesen zu bestimmen helfen. Hier zieht sich der Riss, der in seinem ganzen Werke spürbar ist. Mögen auch die Leidenschaften wüten, mag der Mensch bis zu innerst von ihnen erschüttert sein, immer bleibt eine letzte Schranke, die ihn vor dem Sprung ins Grenzenlose zurückhält. (Julie, die Absolutere, welche die Innerlichkeit Fromentins am reinsten verkörpert, wird ohnmächtig, lässt sich also gewissermassen fallen).

Überblicken wir den ganzen Roman, so beachten wir diese Schranke, dieses Nichtvermögen nicht nur einmal, sondern immer und immer wieder. Wir fanden es in der Trostlosigkeit der flachen, erstarrten Landschaft. In der «*brûme élégiaque*», in die sich der Dichter immer wieder flüchtet, um dem klaren Geist auszuweichen, spricht es sich aus, in den Tönen, die erstickt werden müssen und in den Farben, die erlöschen. Immer steht eine dünne Wand da, die den Menschen vor der letzten Verwirklichung zurückhält. Auch der Versuch Oliviers, sich den Freitod zu geben, erscheint uns nun unter diesem Aspekt. «*J'ai manqué d'adresse et n'ai réussi qu'à me défigurer*» schreibt er in seinem Abschiedsbrief an Dominique. Nicht einmal Julie stirbt schliesslich an der Aussichtslosigkeit ihrer Liebe. Doch ist sie an die äusserste Grenze des Absoluten gelangt und die «*balustrade*» ist für sie kaum mehr ein Schatten, dem sie dunkel nachtastet.

Über die «balustrade», wie sie sich in den Beziehungen von Dominique zur geliebten Frau auswirkt, hat schon St. Beuve geschrieben. (Nouveaux Lundis V. 2) Er macht Fromentin den Vorwurf der Unwahrhaftigkeit in der Darstellung dieser Liebe. Denn: «La passion n'a pas de scrupule» sagt er, und Dominique sei ein schwacher Liebender, der seine Schüchternheit als Tugend betrachte. Und St. Beuve täuscht sich in diesen Belangen selten.

Aber uns scheint, — und wir suchten es auch zu beweisen — dass diese Schwäche Fromentin oft zur Stärke gereicht. Auf alle Fälle bestimmt sie sein Schicksal und sein Wesen. Man mag den Künstler bisweilen bedauern, so wie Olivier im Roman Dominique bedauert: «Ton lot est de regretter toujours, de ne désirer jamais». Dieser Ausspruch zeigt deutlich genug, dass sich auch Fromentin manchmal die Rücksichtslosigkeit wünschen mochte, nur einmal die «balustrade» nieder zu reissen. Sein Zaudern ist doppelt bedingt: durch die Zeit, in der er zu leben gezwungen war, und in der neben der starken Erinnerung an den Überschwang der Romantik, die Nüchternheit des plattesten Materialismus immer mehr Raum gewann. Dazu kommt aber die nur ihm eigene, sensible Zartheit, die vor allem Lauten und Heftigen zurückschreckt, und die dem Buch Dominique gerade jene Feinheit gibt, um derentwillen es immer wieder gelesen und geliebt werden wird.

BIBLIOGRAPHIE

- Eugène Fromentin* «Dominique», Editions de Cluny, Paris 1938 (diese Ausgabe liegt der vorliegenden Arbeit zu grunde).
- Eugène Fromentin* «Les Maîtres d'Autrefois», E. Plon et Cie., Paris 1876.
- Sainte-Beuve* «Fromentin», Nouveaux Lundis VII. (pag. 102—150).
- Edmond Schérer* «Eugène Fromentin», Etudes sur la littérature contemporaine, V. (pag. 251—286).
- Albert Thibaudet* «Le centenaire de Fromentin», Revue de Paris, 1920 (V. pag. 760—89, VI. 149 ff).
- Victor Giraud* «Eugène Fromentin», Revue des Deux Mondes. 51, 1939 (pag. 406—31; 653—77).
- P. Dorbec* «La méthode de l'écrivain chez Eugène Fromentin», Revue d'histoire littéraire de la France, 1924 (pag. 448—456).
- Emile Henriot* «Fromentin et son Dominique», Revue des Deux Mondes, 35, 1936 (pag. 572—594).
- Louis Gillet* «Fromentin et son Dominique», Revue de Paris 4, 1905 (pag. 526—558).
- Max Peter* «Essai sur Dominique d'Eugène Fromentin» (unveröffentlichte Diplomarbeit).

LEBENS LAUF

Ich wurde am 11. November 1912 in San Carlos (Argentinien) geboren und verlebte dort auch meine Primarschulzeit. Die Sekundarschule besuchte ich in Meilen (Zürich), das Gymnasium an der Töcherschule in Zürich. Im Frühjahr 1932 bestand ich die eidgenössische Maturitätssprüfung und immatrikulierte mich hierauf an der juristischen Fakultät der Universität Zürich. Im Herbst desselben Jahres begann ich aber schon mit dem Studium der romanischen Philologie an der Universität Strassburg und setzte dieses im Frühjahr 1933 in Zürich fort. 1935 verheiratete ich mich und lebte die nächsten zehn Jahre vor allem meinen Mutterpflichten. 1945 nahm ich mein Studium wieder auf und schloss es im Frühling 1949 mit dem Doktorexamen ab.

Ich hatte das Glück, in beiden Abschnitten meines Studiums Anregung und Hilfe der selben Lehrer geniessen zu dürfen. Herr Professor Spoerri hat die vorliegende Arbeit in feinfühligster Weise gefördert und unterstützt, ihm möchte ich meinen besonderen Dank aussprechen. Von Herrn Professor Jud durfte ich in wissenschaftlicher wie in menschlicher Beziehung bleibende Bereicherung erfahren und Herr Professor Steiger öffnete mir immer wieder auf grosszügige Art die Türen zur Hispanistik, der von jeher meine besondere Neigung gegolten hat. So bin ich heute voller Dankbarkeit für alles, was ich in jungen und in reiferen Jahren von meinen Zürcher Lehrern empfangen durfte.

